„O femeie, abia venită de la cîmp, naşte – aproape îşi leapădă copilul, dar nu mai are putere să nască şi casa – placenta pruncului. Adoarme obosită – şi trebuie să o trezească, să lepede şi restul – altfel, infecția care se declanşează rapid o poate omorî. Femeia pierde mereu sînge – doctorița stagiară nu ştie ce să-i mai facă – îi dă şi palme femeii, dar aceasta continuă să doarmă, atît este de extenuată de muncă, de muncile toate. Şi atunci, vîră mîna în pîntecul femeii şi scotoceşte, şi o răzuie, scoțînd bucată cu bucată placenta copilului…

Această facere chinuită mi se pare că seamănă cu naşterea de acum a țării: aduce în viață pruncul, dar nu mai are putere să lepede resturile – prea trudită, inertă, fiindu-i indiferent, parcă, ce i se mai întîmplă.

Revoluția de-acum este copilul născut de o asemenea mamă prea obosită, inertă care poate muri infectată, dacă nu se trece la remediul rapid, chiar brutal, pentru a o trezi, a o salva. Dar cine poate să o salveze? Şi cînd va lua sfîrşit acest proces al extirpării părții infectate, al purificării interioare – organismul mamei este prea obosit sau bolnav, pare neînstare să-şi ducă naşterea pînă la capăt".

(Florența Albu, *Zidul martor*)

„Poate că n-am fost toți sclavi.

Ori dacă am dat impresia asta, poate că n-am avut toți şi suflete de sclavi. Chiar dacă aceşti patruzeci de ani au reprezentat pentru România o lungă robie.

Îi va trebui oare tot pe atît poporului român ca să iasă din deşert? Noroc că timpul trece repede…"

(Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite*)

Mică istorie de figurant

În decembrie 1989, mie nu mi se încheiase, încă, tinerețea, cum avea să scrie, într-o frumoasă pagină, Cristian Popescu cîteva luni mai tîrziu, dar trăisem îndeajuns (aveam 23 de ani) ca să gîndesc, asemenea lui, că „am fost şi eu, ca şi o țară întreagă (aproape), una cu manechinele de lemn din vitrine", ca să mi se pară insuportabil şi ca să cred, ca atîția alții în acele vremuri, că va fi veşnic.

Eram destul de tînără ca să nu resimt dramatic (şi să nu o înregistrez în rîndul marilor frustrări) lipsa alimentelor, deşi, desigur, trăiam şi eu, la fel ca (mai) toți ceilalți cu (sau uneori în absența) cartelei de alimente şi mă supuneam (mai degrabă amuzată) capriciilor unui vînzător morocănos care ba îmi dădea, ba îmi retrăgea jumătatea de franzelă şi borcanul de iaurt. Tocana de legume, conserva de peşte, biscuiții cazoni, cafeaua cu (sau doar de) înlocuitori şi sucul din bomboane (foste bomboane topite în apă şi păstrate în acele acvarii colorate ce susurau în cofetării) erau, pe atunci, aproape îndestulătoare. În schimb, da, am reținut cu putere (aceea pe care o hrănesc nemulțumirea îndelung exersată şi, asociată ei, umilința), ca neajunsuri rele, teribile, restricțiile de lumină şi de căldură (întunericul şi frigul atotcuprinzătoare), îndoctrinarea ideologică făcută pe din ce în ce mai multe căi. Fără să pun la socoteală programele radioului şi ale televiziunii ori presa scrisă, multe erau mijloacele prin care eram ținuți cu fața întoarsă spre partid şi spre conducători: prin disciplinele de învățămînt incluse în programa universitară (materialism dialectic, socialism ştiințific, economie politică etc.), prin învățămîntul ideologic extraşcolar, devenit obligatoriu, însă, în mai multe tipuri de şedințe politice, prin serviciul militar pe care noi, studentele, îl urmam pe durata a trei ani de zile. O zi

pe săptămînă, îmbrăcate în uniforme ostăşeşti, ne supuneam ceremoniilor şi disciplinei vieţii militare: băteam pasul de defilare, ne tîram grăpiş şi alergam iepureşte, ieşeam rostogolindu-ne din cătarea inamicului, atunci, desigur, cînd nu ne năpusteam voiniceşte asupra lui, făceam şedinţe de tragere în poligon sau în mereu primitoarea natură (locotenentele au pus mai întotdeauna în seama slabei mele vederi – şi aşa şi era – faptul că glonţul pornit din puşca din dotare nu mai ajungea la ţinta-tip, ci cădea bolborosind în sărăcăcioasele fire de iarbă de la capătul locaşului de tragere), după cum aveam, în sală, cursuri de tactică, strategie şi doctrină militară, unde luam notiţe în caiete de 300 de file care, odată numerotate pagină de pagină, de la 1 la 300, deveneau documente militare (ameninţarea cu pedepse straşnice interzicea ca ele să mai ajungă vreodată foşnitoare bileţele circulînd printre băncile pline de fete-soldaţi), ţinute secret într-o odaie de la mansarda facultăţii, unde le depunea o mică grupă ostăşească.

În zilele acelea în sens propriu cazone, dar şi în afara lor, ne vroiau cenuşii şi noi deveneam cu fiecare clipă astfel, şi nu doar la chip sau la sărăcăcioasele noastre veşminte, ci şi – ne părea uneori – în gîndurile noastre care se încîlceau sau, mai degrabă, se destrămau, lovite, asemenea unor cîlţi netrebuincioşi. Păstrez vii în minte acuzele de a fi inutilă, nepregătită politic, prea tînără, obscur şi pentru totdeauna vinovată în faţa unui regim-închisoare care ne trata ca pe delicvenţi. Îmi rămîne pentru totdeauna în minte centrifuga aceea violentă a repartiţiei (de la încheierea studiilor universitare), starea de dezrădăcinare şi credinţa (una dintre puţinele) în lipsa cronică de şansă, bolile ciudate care apăreau odată ajunşi la post (şi care, poate, m-am gîndit mult mai tîrziu, erau somatizări ale unei nevroze încă nediagnosticate, o nevroză de repartiţie, sau, cine ştie, ale unei depresii de patrie). Umblam mereu în întuneric şi frig, într-o ceaţă care părea să fie, pentru sezoane întregi – după cum anunţau uneori buletinele

meteorologice ale după-amiezii – singurul fenomen atmosferic notabil şi, murmuram eu, substanţial şi durabil. Acolo, la locul repartiţiei mele, după încheierea activităţilor didactice, umblam pe străzi şi mi se părea că aerul însuşi mă ţine captivă, solidificîndu-se în jurul meu, prinzîndu-mă ca pe un peşte în copca lui de gheaţă.

Singurele momente în care redeveneam un om viu erau cele în care citeam, vorbeam (uneori, în dramatice epistole) cu cîţiva, foarte puţini, prieteni sau în care reuşeam să-i reîntîlnesc pe unii dintre foştii mei profesori. În lumea aceea de butaforie, prinsă în puternice lanţuri de oţel, eu alesesem să trăiesc asemenea ridicolilor mei profesori, cei care în disperarea cumplită din jur continuau, cu un calm deloc imperturbabil, tot mai greu de păstrat, să citească şi să scrie la cărţile lor – se spunea — inutile, întrucît oricum nu ajutau la nimic. Butaforia continua să existe, ba, încă, să sporească, minciuna grotescă creştea exponenţial. Continuu să cred că acele cărţi pe care le ţineam în mîini (şi aici – inevitabil — mă gîndesc că nu oricînd stăm astfel, ca Îngerul şi ca Hamlet, cu cîte o carte în mîini) şi sub ochi, nu ne angajau în iresponsabila, uşoara evaziune, ci că abia ele reuşeau să constituie termenul de comparaţie tare prin care minciuna era definitiv pusă în pagină (de această dată, existenţială). Cărţile acelea nu ne sustrăgeau lumii, ci, dimpotrivă, ne înşurubau feroce şi gogolian în ea, vulnerabili, ridicoli, inutili. În primul rînd, datorită cărţilor mele iubite, atunci cînd a căzut lumea aceea n-am avut nici o ezitare: nu dispărea cea mai bună orînduire a omenirii, ci cădeau decorurile celui mai durabil, mai trainic şi mai sîngeros teatru absurd din istorie. În cîteva din episoadele sale, am fost şi eu figurant.

Ar fi prea puţin să spun că atunci am trecut un prag (praguri nu se mai aflau, de mult, nicăieri), ar fi, probabil, mai exact să spun că am pătruns printr-un zid. Dacă n-ar fi fost moarte şi răni (inclusiv cele nevăzute pe trupuri, purtate, însă,

de noi, aproape toți) şi dacă n-ar fi, încă, ruine în jur, s-ar fi putut spune că a fost o trecere feerică. Aşa, a fost o trecere, o clipă miraculoasă spre o *altă lume*. O vreme (avînd în minte întreaga fanfaronadă comunistă a omului nou), am oscilat să-i spun *nouă*, mă gîndeam să vorbesc despre *între lumi*, despre locul acela al tuturor şi al nimănui, în care totul pare să fie prezent şi nimic nu există, în afară, poate, de iluzii, năluciri şi halucinații. Am sfîrşit prin a-mi spune că îşi merită pe deplin numele şi se cuvine să i-l dau: deşi eu sînt, în multe feluri, tot cea veche, lumea în care trăiesc din 1989 nu mai seamănă deloc (oricîte lucruri şi locuri comune se păstrează încă) cu lumea de dinainte. Este, sigur, o lume nouă: ea are clanțe şi robinete, are ferestre, uşi şi ecrane, are mai multe dimensiuni, are memorie şi spirit critic, are voci (una, somnoroasă, de la un post de radio local, rămîne preferata mea) care te îndeamnă să gîndeşti liber (după cum are şi guri – cu colți şi gheare — care te opresc să o faci), are incomparabil mai multe culori şi are (măcar) o linie de orizont. Nu vreau să fac o antiteză care ar fi nu doar neinteresantă, ci şi neadevărată, dar țin să spun că lumea nouă este, pentru mine (deşi, fireşte, nici dezamăgirea, nici deznădejdea, nici suferința nu m-au ocolit în anii din urmă), mai bună. Pentru cea de dinainte, nu păstrez nici regrete, nici nostalgii, am doar, în răstimpuri, un zvîcnet de uimire, însoțită, de obicei, de o întrebare: cum de am ieşit de acolo (cu toate limitele pe care fiecare şi le ştie) totuşi întregi, cînd aveam toate condițiile să fim monstruoşi ? Pentru mine, mare parte din explicație se află în cărțile citite, în spiritul critic şi în libertatea interioară pe care acestea mi le-au creat.

Deşi am început vorbind în nume propriu, subliniind astfel că nu sînt un cititor inocent, că mă aflu eu însămi şi că mă recunosc, nu o dată, în laşitatea, ridicolul şi patetismul fenomenelor observate, nu despre mine sînt paginile care urmează, ci tocmai despre literatură şi cărți, despre – mai precis – felul în care literatura română face trecerea de la o lume la

alta. Criticată şi culpabilizată în multe rînduri de a nu-şi fi onorat bine rolul comunitar, pentru că a fost laşă, marginală, răsfățată sau ignorantă, prin peripețiile ei instituționale şi, mai ales, prin cărțile sale, literatura construieşte – în ceea ce priveşte intrarea şi fixarea în lumea nouă – un răspuns complex. Un răspuns (abia schițat în paginile acestei cărți) care, cred, merită ascultat, neingnorînd faptul că este vorba despre răspunsul pe care *o artă* îl dă – prin mijlocirea cuvintelor, acest material comun, la îndemîna, dar nu şi în puterea creatoare a tuturor — provocărilor (nu o dată convulsive ale) lumii sale.

DE LA O LUME LA ALTA

Rezistența în literatură

Cuvînt care balansează în vorbirea ultimilor ani între extreme, între o accepțiune descalificantă (pînă la dezonoare) şi o a doua pozitivă şi legitimatoare (uneori, înnobilantă), *rezistența* desemnează cel mai frecvent (şi la acest prim nivel al investigației) un mod de existență al scriitorului (în unele cazuri: al intelectualului) în spațiul public totalitar, în raport cu puterea politică. După cum s-a subliniat adesea (şi mai ales în comparație – fie ea şi implicită – cu accepțiunile militare sau paramilitare ale termenului), rezistența culturală în România

comunistă n-a cunoscut o formă organizată, n-a existat, aşadar, un proiect colectiv şi nici, prin urmare, acţiuni de grup (excepţiile sînt puţine şi timide, spre finalul dictaturii). În schimb, Mircea Martin vorbeşte, dată fiind amploarea reacţiei, despre „mişcarea de rezistenţă a scriitorilor faţă de *Tezele din iulie*"[1], după cum, destul de frecvent se recunoaşte că o instituţie precum Uniunea Scriitorilor, chiar dacă nu a promovat, a favorizat, în unele din momentele ei faste, rezistenţa faţă de regim. Astfel, Monica Lovinescu consemnează în epocă, imediat după Conferinţa Scriitorilor din 1981 că, dincolo de limitele strict profesionale ale dezbaterilor, Uniunea Scriitorilor a devenit „o redută a rezistenţei" şi că „totul creează o situaţie în care un focar de rezistenţă – chiar limitat la cultură – cum e Uniunea Scriitorilor constituie o rodnică sfidare a regimului"[2]. Despre aceeaşi conferinţă (nu întîmplător, ultima pe care puterea o mai îngăduie, deşi statutul breslei o prevedea o dată la patru ani), Norman Manea scrie, în 1990, că aceasta ar fi fost „un adevărat Forum al Revoltei"[3], după cum Gabriela Adameşteanu îşi aminteşte, plecînd de la acelaşi moment,

[1] Mircea Martin, *Cultura română între comunism şi naţionalism*, în „22", anul XIII, nr .654, 17-23 septembrie 2002. Despre felul în care, tocmai pentru că a avut mai mult un caracter spontan, această mişcare s-a destrămat, v. Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect,* Bucureşti, Humanitas, 1990, pp. 510-553.

[2] Monica Lovinescu, *Posteritatea contemporană. Unde scurte,* III, Bucureşti, Humanitas, 1994, pp. 217-218. Despre solidaritatea care o leagă de rezistenţi, dincolo de toate dezamăgirile încercate, Monica Lovinescu vorbeşte, într-o formă mai directă, în *Jurnal*: „Cînd asist la laxismul şi iresponsabilitatea de aici, nu pot să nu admir pe aceşti atît de huliţi – şi de mine chiar desconsideraţi, pentru a nu se fi urcat pe baricade – intelectuali români care luptă cu încăpăţînare de decenii pentru a salva o cultură ce reprezintă singura lor formă posibilă de rezistenţă. Nu-mi pare rău că mi-am petrecut existenţa alături şi pentru ei" (*Jurnal.1985-1988,* Bucureşti, Humanitas, 2002, p. 178).

despre „aerul de semilibertate agonică de acolo", întrucît „Uniunea Scriitorilor îşi construise un spaţiu de societate civilă, plin desigur de informatori, dar inexistent pentru celelalte instituţii din România", cu toate că „acest spaţiu (mai) liber îşi plătea tributul faţă de putere printr-un evident narcisism: singurul scop, declarat de altfel, al acestei asociaţii profesionale era publicarea cărţilor valoroase, adică menţinerea în viaţă a literaturii române"[4].

Lipsită de forme instituţionale, rezistenţa culturală din România ultimelor decenii comuniste cuprinde, la acest nivel al spaţiului public pe care îl am acum în vedere, reacţii şi atitudini faţă de puterea totalitară, o sumă de „acte de rezistenţă" care pot fi definite, în termenii lui Mircea Zaciu, ca „nişte acte care mergeau într-o direcţie contrară celei dorite sau indicate şi impuse de autoritatea comunistă a epocii". Prin aceste atitudini exprimate „într-o formă ambiguă"s-au căutat, crede M. Zaciu, „«soluţii» de acomodare şi, în acelaşi timp, şi de a afirma că spiritualitatea românească merge de fapt divergent faţă de linia pe care o indica Partidul Comunist"[5]. Or, din 1971 poziţia oficială a puterii în probleme de cultură şi de artă este una de

---

[3] Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 29. În acelaşi loc, scriitorul român exilat în SUA notează: „Dacă cele rostite atunci (niciodată publicate, dar nici înregistrate, căci nimeni nu avea voie să intre în sală cu aparate de înregistrare) ar fi parvenit opiniei publice, surpriza de a constata cît de viguros şi franc au vorbit scriitorii despre infirma viaţă culturală românească a timpului lor ar fi fost enormă". O consemnare pe viu a Conferinţei, a meritelor sale în materie de spirit critic, dar şi a eşecurilor sale, se găseşte în Mircea Zaciu, *Jurnal*, vol. 1, Cluj, Dacia, 1993, pp. 301-311.

[4] Gabriela Adameşteanu, *Limitele rescrierii,* postfaţa autoarei la romanul *Întîlnirea,* Iaşi, Polirom, 2003, pp. 301-302.

[5] Aceste opinii au fost exprimate de Mircea Zaciu în ultimul său interviu, acordat Rodicăi Palade, *Nevoia scriitorului de a-şi mărturisi trăirile*, în „22", nr. 15 (supliment literar), 23 mai 2000, p. XI.

factură jdanovistă. Prin discursurile pronunțate în iulie 1971 (cunoscute sub numele generic de *Tezele din iulie*), N.Ceauşescu suprimă relativa autonomie pe care scriitorii o cîştigaseră prin mai multe campanii şi dezbateri purtate la începutul anilor şaizeci şi care fusese recunoscută şi legiferată oficial prin Rezoluția adoptată la încheierea Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor din februarie 1965[6]. Secretarul general al PCR reaşează, în celebrele sale cuvîntări, arta sub controlul imediat al partidului, atribuindu-i funcții propagandistice, nonartistice, într-o ideatică şi cu o retorică ce decurg – după cum, de altfel, s-a observat[7] – nu din ideologia asiatică, ci din celebrele,

[6] Rezoluția Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor este demnă de reținut întrucît acest document oficial recunoaşte, pe lîngă funcțiile ideologice ale literaturii, şi specificul ei ca artă. Se vorbeşte, aici, despre un circuit universal al literaturii, despre *judecata de valoare* şi *literatura de valoare*, şi chiar – în limbajul triumfalist oficial — despre „un climat atît de prielnic elanului creator, căutărilor artistice îndrăznețe, dezbaterilor fecunde, înfruntărilor principiale de opinii", adică despre inovație şi spirit critic („Gazeta literară", anul XII, nr. 10 , joi 4 martie 1965).

[7] În numărul consacrat *Tezelor din iulie*, revista „Vatra" găzduieşte o densă analiză a lui Mircea Iorgulescu care demonstrează că decretarea tezelor, departe de a fi consecința unei „instantanee convertiri a lui N.Ceauşescu la comunismul de tip asiatic" a fost, dimpotrivă, anticipată de mai multe dintre cuvîntările şi documentele de după 1968 care marchează, toate, reîntoarcerea acestuia la „un stalinism epigonic, la limita caricaturalului" (*Timp şi timpuri* în „Vatra", nr. 8, 2001, pp. 47-50). În acelaşi loc, G.Dimisianu apreciază (într-o interesantă evocare) că „Tezele corespundeau perfect mentalității lui Ceauşescu, formației şi vederilor lui adevărate, convingerilor lui adînci, reprimate tactic pînă ce a cucerit deplin puterea politică" (*După treizeci de ani*, pp. 50-51). De asemenea, este de consemnat şi opinia lui William Totok, scriitor german originar din România, care, în cartea sa autobiografică (ce îmbină, cu efecte de mare pregnanță, evocarea cu documentul şi analiza sociologică) consemnează: „Programul estetic al lui Ceauşescu, formulat cu

rudimentarele rapoarte ale lui A.A.Jdanov, dogme culturale în anii stalinismului în URSS şi, mai apoi, în întregul lagăr socialist. Dacă, în primul discurs, Ceauşescu cere să se exercite „un control mai riguros pentru evitarea publicării unor lucrări literare care nu corespund cerinţelor activităţii politico-educative a partidului nostru, a cărţilor care promovează idei şi concepţii dăunătoare intereselor construcţiei socialiste”[8], în cel de-al doilea (pronunţat o săptămînă mai tîrziu), şeful statului decretează cu o frazeologie şi o vehemenţă inspirate de comisarul lui Stalin că: „statul clasei muncitoare are dreptul să se amestece şi în literatură, şi în arta plastică, şi în muzică, să admită numai ceea ce consideră că corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste”[9], adică (reluînd în literă o frază jdanovistă): „Arta trebuie să servească unui singur scop: educaţiei socialiste, comuniste”[10]. Tot în termenii reactivatelor

---

această ocazie, corespunde fidel modelului jdanovist al realismului socialist” (*Constrîngerea memoriei. Însemnări, documente, amintiri,* Iaşi, Polirom, 2001, p. 12).

[8] Nicolae Ceauşescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii,* discurs reeditat în „Vatra”, nr .8, 2001, pp. 32-34.

[9] Nicolae Ceauşescu, *Expunere la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative,* în „Vatra”, loc cit., pp.34-47. Demn de semnalat îmi pare faptul că, la începutul expunerii sale, Ceauşescu aminteşte că „studierea experienţei Uniunii Sovietice – prima ţară a socialismului – şi folosirea ei a reprezentat un factor important al dezvoltării noastre”, dezvăluind, aşadar, sursele directivelor sale.

[10] Cît priveşte rezistenţa şi preeminenţa clişeelor jdanoviste în gîndirea lui Nicolae Ceauşescu este de reţinut relatarea lui Mircea Zaciu despre întrevederea tensionată dintre cel dintîi şi un grup de scriitori care, în 1981, i-a solicitat o audienţă. În timpul acesteia, Ceauşescu a început să le vorbească scriitorilor, într-un discurs jdanovist tipic, despre moştenirea culturală care „trebuie cultivată dar nu preluată în bloc”. Exemplele sînt cele la care

clişee jdanoviste, omul politic combate traducerile, cărțile „care fac apologia modului de viață burghez, chiar apologia crimei", literatura decadentă „care otrăveşte sufletul tineretului nostru". Socotită vătămătoare, libertatea de creație este înfierată, actul artistic redevenind, ca în vremea stalinistă, o afacere a activului de partid: "De dragul libertății de creație noi nu putem închide ochii, nu vom admite să se scrie orice fel de literatură. Nu vom admite nici un fel de literatură care ar putea dăuna educației socialiste a poporului nostru.(…) În România pot fi acceptate numai arta şi literatura care stau pe poziția clasei muncitoare, care servesc poporului, socialismului, națiunii noastre (*Aplauze vii*)".

Păstrîndu-se ca o constantă majoră a perioadei comuniste (indiferent ce alianțe contactează pe parcurs şi în componența căror ciudate precipitate ideologice o putem regăsi), ideologia jdanovistă nu mai reuşeşte, totuşi, să-şi supună şi nici să modeleze în întregime, ca în anii '50, cultura română. Chiar dacă (cu excepțiile deja semnalate din 1971) n-a existat în țară un dezacord explicit şi fățiş al scriitorilor față de politica partidului, ei au încercat (exclud din discuție pe cei care, supunîndu-se orbeşte directivelor propagandei, au încetat practic să mai existe în perimetrul artistic) să i se sustragă, să vehiculeze prin operele lor nu directivele puterii, ci valorile universale ale artei şi ale umanului. Într-un sens larg, pe care îl întrebuințează Ioana Em. Petrescu (într-un articol scris la puțină vreme după căderea regimului şi care păstrează ceva din

---

recurgeau curent ideologii literari în anii '50: "Aşa cu Goga, pornind de la versul citat aici de Cioculescu: el, spunea, ascultă săptămînal cîntece pe versuri de Goga, dar asta nu înseamnă că putem trece cu vederea erorile omului politic, ale celui ce ajuns prim-ministru era gata să cheme să ne asculte doina nu privighetorile din alte țări, ci tancurile hitleriste! Aşa şi cu Rebreanu, zice, care a scris o capodoperă, *Ion*, dar a scris şi opere duşmănoase, de pildă *Gorila*" (*Jurnal*, 1, pp.239-240).

vibrația acelor zile) literatura rezistenței cuprinde „cărțile, puține, apărute cu greu, mereu amînate, adesea mutilate, dar niciodată pervertite în adevărul lor, apăsat şi proclamat într-un timp în care apăruse verbul «a profesionaliza» sinonim cu o acuză poilitică. Ce altceva decît o admirabilă «literatură a rezistenței» înseamnă nu doar romanul politic al ultimilor 15 ani, ci şi cărțile lui Constantin Noica şi ale şcolii sale, actul cultural fundamental de recuperare – fie şi tîrzie – a filosofiei greceşti, seria «Orientalia», eseurile lui Anton Dumitriu, dramatica istorie a iobăgiei a acad. David Prodan sau, la celălat pol al vîrstelor, explozia optzecistă? Cultura română majoră, autentică, a supraviețuit totuşi, vreau să spun, aşa cum n-a putut supraviețui în deceniile 5-6. Şi, fapt extrem de important, a supraviețuit şi publicul ei”[11]. Într-un sens asemănător foloseşte termenul „rezistent” (referindu-se la o tipologie a creatorilor, iar nu a operelor) şi Dumitru Țepeneag, disociindu-l, într-o triadă devenită de notorietate, intrată în uzul curent, de „opozant” şi „disident”: „În ce-l priveşte pe rezistent – care a fost figura pozitivă cea mai răspîndită în dictatura comunistă -, acesta nu se împotriveşte activ, dar nici nu participă în mod esențial la sistem şi la efectele acestuia. Rezistent a fost scriitorul care a stat în banca lui şi s-a străduit să facă literatură bună, curată. Ori un critic care a refuzat să măsluiască valorile ori să le inverseze”. Cu precizarea că, în practica literară, lucrurile devin mai complicate, pierzînd puritatea tipologică: ”Unii au fost rezistenți de la început pînă la sfîrşit, alții au devenit mai tîrziu ori, dimpotrivă, au eşuat lamentabil, ca D.R. Popescu, care s-a transformat dintr-un scriitor onorabil şi, am putea spune, rezistent, într-un fel de zbir al regimului. Mai e şi categoria rezistenților «cu voie de la poliție» care, printr-un sistem de complicații direct sau indirect, puteau să publice ceea ce altora

[11] Ioana Em. Petrescu, *Literatura „rezistenței”*, în „Tribuna”, serie nouă, anul II, nr. 2, 11 ianuarie 1990, pp. 1 şi 2.

le era interzis”[12].

Operele care s-au sustras ideologiei oficiale constituie, consideră Mircea Iorgulescu într-un articol din octombrie 1989 (publicat în exil), nu o cultură paralelă sau alternativă, ci – subliniind tocmai dependența față de putere – *o cultură tolerată*: „în România există, în afară de cultura oficială, şi o *cultură tolerată*. Nu este o cultură paralelă; nu este nici o cultură alternativă; este o cultură autonomă, o autonomie desigur limitată, a cărei existență este formal acceptată de putere, dar şi progresiv îngrădită. Această *cultură tolerată* prelungeşte avînturile democrate şi libertare de la sfîrşitul anilor ’60, dar printr-o metamorfoză care pe termen lung duce la asfixiere. (…) Puternică pe tot parcursul anilor ’70 şi chiar la începutul anilor ’80, această cultură tolerată dă azi tot mai multe semne de sufocare. Existența ei a făcut posibil ca în România să nu apară o literatură şi o cultură de tip «samizdat», însă de cîțiva ani încoace, odată cu degradarea accelerată a sistemului, gradul de toleranță a scăzut mult, iar una dintre explicațiile creşterii numărului de scriitori care au luat atitudine față de politica regimului aceasta este: limitarea drastică a autonomiei de care se bucuraseră. Reviste suprimate, reviste al căror tiraj este interzis la difuzare şi ars, cărți aflate în curs de imprimare care au fost retrase şi topite, toate aceste măsuri care au fost îndreptate în ultimii ani împotriva culturii tolerate arată că puterea tinde acum să o anuleze, că nu mai este dispusă să o accepte”[13].

---

[12] Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite,* Iaşi, Institutul european, 1993, p.103.

[13] Mircea Iorgulescu, *România – ultima banchiză*, în „Contrapunct”, nr. 15, 13 aprilie 1990, p. 13. *Literatura tolerată* este o categorie cu care operează şi Eugen Negrici în *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundației Pro, 2002.

Pînă la formele extreme enumerate de M. Iorgulescu, cultura tolerată sau literatura rezistenței se confruntă cu îngrădiri şi restricții mai mărunte şi mai perfide, insinuante şi piezişe, care transpun în viață nu doar un set de documente şi principii partinice, ci şi, foarte adesea, zelul şi umorile (acestea, nelimitate şi imprevizibile ale) activiştilor care exercitau, de la mai multe paliere, controlul asupra literaturii, împlinind cu asupra de măsură una din directivele lui Ceauşescu din iulie 1971: „organele noastre de partid, la toate nivelele, să-şi exercite rolul de conducător şi îndrumător al acestor sectoare de activitate". În anii 80 – arată Norman Manea – „Cenzura a fost «întărită» prin tot felul de filtre intermediare, peste care veghea Consiliul Culturii şi Educației Socialiste (CCES), cu nou înființatul său Serviciu de Lectură (SL). Operațiile de cenzură s-au dublat, triplat, multidiversificat, iar «purificarea» textelor cucerea mereu noi şi absurde motivări"[14]. Manea reproduce, în acelaşi loc, un *Referat al cenzorului*, datînd din 1986, despre romanul său *Plicul negru*, şi care conține indicații cu adevărat înspăimîntătoare, prin care i se cere autorului să renunțe la pagini din text, să opereze modificări, să includă personaje suplimentare „ca imagini pozitive ale vieții"[15]. În anii 80, aşadar, ca în 1947, la începutul stalinismului, cuvintele – cu expresia lui Tudor Arghezi — erau „încuiate în lada de fier (…) cheile stînd pe verigă în buzunarul unor domnişori cari au învățat să iscălească exact"[16]. Lui N. Manea i se cere, între altele, să excludă din roman cuvintele: *cozi, viol, denunțător, carne, frig,*

[14] Norman Manea, *Despre clovni,* p. 73. Despre modul de operare al cenzurii în România, v. Bogdan Ficeac, *Cenzura comunistă şi formarea „omului nou"*, Bucureşti, Nemira, 1999; Paul Caravia, *Gîndirea interzisă. Scrieri cenzurate.1945-1989,* Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2000; Adrian Marino, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă,* Craiova, Aius, 2002; *Caietele Echinox,* vol. 4, *Restricții şi cenzură,* Cluj, Dacia, 2003.

[15] N. Manea, *Idem*, p.87.

tiranie, cafea, sinucidere, sîni, Dumnezeu, antisemitism, curvă, întuneric, homosexual[17]. Ion D.Sîrbu i se plînge epistolar în acelaşi an lui Liviu Rusu, fostul său profesor, că „totul e suspect de «aluzie»: *cartof, pîine, laborator, bunăstare* etc”[18] (s.a.). Lucrînd în redacția „Vieții românești”, Florența Albu notează în jurnal noi cuvinte interzise: *țepe, clown, pitic, foame, frig, moarte*[19], după cum, ziaristă la cotidianul „România liberă”, Tia Şerbănescu reține, tot într-un caiet de însemnări personale: „S-au interzis cîteva cuvinte, cinci, dar pe unul l-am uitat: informatică, robotică, neatîrnare, îngrăşăminte chimice. Nu-mi dau seama ce au greşit aceste nenorocite de cuvinte pentru a fi condamnate la dispariție şi nici nu găsesc un fir epic (logic, nici atît!) care să le lege între ele sau de vreo întîmplare. Destinul lor mi se pare de aceea nu atît tragic, cît absurd”[20].

Desigur, aceste exemple nu sînt altceva decît eşantioane superficiale în raport cu un fenomen de mare cuprindere, în fapt atotcuprinzător. Puterea încerca, de altfel, nu doar să suprime cuvintele periculoase din manuscrisele pe care scriitorii le înaintau cititorilor oficiali (întotdeauna cu dinți, sarcina lor de serviciu fiind să distrugă cuvinte, texte şi pagini) pentru a obține aprobarea de tipărire. „Poliția cuvîntului”[21] despre care vorbeşte N.Manea era dublată în epocă de poliția secretă care îşi propune să realizeze o preîntîmpinare (şi o profilaxie) a

---

[16] Tudor Arghezi, *Viața literară,* în „Adevărul”, anul 61, nr.16796, 23 februarie 1947.

[17] N. Manea, *Despre clovni,* p .75.

[18] Ion D. Sîrbu, *Scrisori către bunul Dumnezeu,* ediție îngrijită de Ion Vartic, Cluj, Biblioteca Apostrof, p. 15.

[19] Florența Albu, *Zidul martor (Pagini de jurnal). 1970-1990*, Bucureşti, Cartea Românească, 1994, p.291 şi p. 312.

[20] Tia Şerbănescu, *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989,* Bucureşti, Compania, p. 131.

[21] N.Manea, *Despre clovni*, p. 89.

scrisului periculos, neautorizat politic. Pe o filă din dosarul de urmărire al scriitorului Stelian Tănase (ale cărui manuscrise erau oricum stopate de filtrele diurne ale cenzurii) un ofițer de contrainformații notează scopul misiunii: „Să prevenim apariția eventualelor lucrări cu conținut necorespunzător”[22].

Sfîşiate şi, în acelaşi timp, aureolate de nimbul (derizoriu astăzi al) acestor hărțuieli, cărțile scriitorilor au continuat să apară în România comunistă şi ele au vorbit în mod cert *alt limbaj* decît cel tot mai rudimentar, mai agresiv, mai sufocant al puterii. Cu toate limitele (inclusiv artistice), ridicolul, falsele iluzii şi chiar consecințele nefaste în planul societății civile, *aceste cărți constituie ele însele expresia unei rezistențe culturale,* desfăşurate public, față de agresiunea puterii, a cărei tentativă constantă a fost de a impune, în acelaşi spațiu comunitar, un limbaj unic, un limbaj al supunerii, format din clişeele joase ale propagandei de partid şi ale cultului lui Nicolae Ceauşescu.

„E impresionant ce se întîmplă sau e absurd?”

Pe lîngă această rezistență publică, în România comunistă şi, mai ales, în România ultimului deceniu comunist se mai poate vorbi, la un al doilea nivel al investigației, despre o formă de *rezistență individuală*, lipsită de proiect sau angajament public, consumată într-un spațiu eminamente privat. „Problema fundamentală – scrie Mircea Iorgulescu într-un eseu din toamna lui 1989 – a oricărui intelectual din România de astăzi este

[22] Stelian Tănase, *Acasă se vorbeşte în şoaptă. Dosar&Jurnal din anii tîrzii ai dictaturii,* Bucureşti, Compania, 2002, p. 22.

rezistența. Nu neapărat politică sau nu politică în primul rînd, ci fizică şi psihică. Este pur şi simplu o problemă de viață, în sensul cel mai concret şi mai acut al cuvîntului". „Cum şi pînă cînd mai poți rezista" – explică acelaşi scriitor – „această întrebare-spaimă-obsesie macină şi ea, din lipsă de răspuns, tot mai precarele resurse de supraviețuire ale intelectualității dintr-o țară ce înaintează în mizerie şi înapoiere cu nepăsarea oarbă şi totuşi halucinant de precisă a unui somnambul"[23] . În acelaşi an, N.Steinhardt îi reaminteşte tînărului poet Aurel Dumitraşcu: „Nu vei rezista moral, dacă nu rezişti fizic"[24]. Desemnînd, aşadar, nu un mod creator de existență, ci subzistența, supraviețuirea fizică, desfăşurată în unghiul (orb, cel mai adesea) în care îşi trăieşte trupul precaritatea, acest tip de rezistență s-a prezervat în însemnările personale ale scriitorilor. Parte a unei îndeletniciri scripturale curente (a lua note după realitatea imediată), aceste discursuri n-au vizat în epocă un public (străine le-au rămas, de altfel, şi formele de circulație clandestină, dar au scontat, în schimb, pe un ipotetic cititor din viitorime) şi nici un statut artistic (pe care majoritatea nu-l ating). Constituind, în expresia lui Victor Felea, „un fel de gazetărie de sertar"[25], fără ca aceasta să presupună că ar fi fost produsă în vreo casă a conspirației politice (majoritatea însemnărilor nu conține idei subversive sau, cu atît mai puțin, scenarii ale împotrivirii), ci în întinsa subterană care devenise țara, această diaristică propune cea mai densă reprezentare

[23] Mircea Iorgulescu, *Intre apatie şi exasperare,* în Florin Mugur, *Scrisori de la capătul zilelor,* ediție îngrijită, prefață şi note de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Compania, 2001, pp. 73-74.

[24] Aurel Dumitraşcu, *A rezista în provincie,* în „Contrapunct", an 1, nr. 14, vineri 14 aprilie 1990, p. 1.

[25] Victor Felea, *Jurnalul unui poet leneş. Ianuarie 1955-martie 1933,* ediție îngrijită de Lidia Felea, Bucureşti, Albatros, 2000, p. 568.

comunitară cotidiană din „deceniul satanic”[26] (Mircea Zaciu). Cum, însă, în termenii Gabrielei Adameşteanu, „la acea vreme, «cotidianul» intrase deja în zona interzisă”[27], consemnarea realității imediate era primejdioasă. Dacă unii diarişti şi-au luat măsuri de prevedere, punîndu-şi la adăpost caietele, alții au plătit pentru uşurința cu care le-au păstrat. Este cazul Tiei Şerbănescu căreia, în 1988, i se confiscă pe aeroport, la plecarea din țară într-o vizită turistică, agenda personală, păstrată în geanta de pe umăr; la întoarcerea din călătorie, îşi pierde postul de ziarist, fiind mutată la secția de documentare, şi i se retrage dreptul de semnătură în presă. Pentru acelaşi delict scriptural (e adevărat, de mult mai mari proporții, întrucît e vorba de un jurnal de peste 30 000 de pagini, întins pe durata mai multor decenii), inginerul Gheorghe Ursu plăteşte – ca în plin stalinism – cu viața, fiind arestat şi omorît în bătaie în beciurile securității în toamna lui 1985[28].

Într-o țară în care *Programul de alimentație ştiințifică a populației* (intrat în vigoare în iulie 1982) este menit să ascundă (ca mai toate documentele ficționale ale puterii), sub clişeele propagandistice ale grijii pentru om, lipsa cronică a alimentelor, rezistența individuală începe de la bătălia primitivă, reluată zi de zi, pentru asigurarea hranei. Cu o scrupulozitate dictată de exasperare, Liviu Ioan Stoiciu notează în jurnalul său numărul şi conținutul meselor luate, precum şi cuantumul hranei obținut fie prin (rare) mici aranjamente („soția, Doina, în trecere de la Bancă spre liceul la care lucrează, mi-a lăsat două pungi cu

[26] Mircea Zaciu, *Jurnal*, 1, p. 7.

[27] Gabriela Adameşteanu, *Întîlnirea,* p. 306.

[28] Consemnarea imediată a acestei barbarii o face în epocă Monica Lovinescu în *Jurnal.1985-1988,* pp. 81-85. De asemenea, detalii zguduitoare despre detenția, tortura şi uciderea lui Gheorghe Ursu se găsesc în interviul pe care Andrei Ursu, fiul acestuia, îl acordă lui Ovidiu Şimonca, *Sub presiunea societății civile,* în „22”, anul XIV, nr. 698, 22-28 iulie 2003, pp. 5-6.

«oase», cumpărate de ea «pe sub mînă»[29]), fie pe calea oficială a cartelei: „Dus la Alimentara 8 să cumpăr salam pe cartelă, o dată cu un «tacîm cu gheare bine ascuțite de pasăre» şi un pachet şi jumătate de margarină, cît se cuvin pentru trei persoane”[30]. Importanța cartelei este subliniată şi de Stelian Tănase: „Un om are grijă de cartela lui ca de ochii din cap: 5 ouă lunar, 1/5 pîine pe zi, juma de pachet unt/lună”[31]. Condiție esențială pentru a intra în posesia tainului zilnic, cartela nu este defel o garanție a reuşitei şi nici nu scuteşte de statul la coadă despre care acelaşi Stelian Tănase notează în toamna lui 1989: „Să stai păzit de milițienii care te veghează circumspecți peste tot unde se vinde ceva, cu gamela (buletinul de identitate la tine, păzit ca ochii din cap, acolo stă fericirea familiei, fără buletin eşti un cadavru) înseamnă să trăieşti ca-ntr-un internat. La ore fixe te duci şi te aliniezi la cantină să primeşti ceva. Asupra omului această corvoadă are un efect mult mai profund decît s-ar părea la o privire superficială. Gîndurile îți sînt ocupate numai de stomac, de necesitatea de a-ți lua rînd, de pînda continuă a magazinului. S-a produs o deteriorare – nu numai biologică, dar mai ales sufletească, de fire, psihică, a omului. În subterana unei cozi de multe ceasuri este cvasiimposibil să mai vezi cerul”[32].

Indiferent dacă reuşeşti sau nu să obții („să prinzi”, în limbajul epocii) alimentul căutat, aceste „înghesuieli disperate” (cum sînt numite cozile de către Victor Felea[33]) duc întotdeauna la observații sumbre cum sînt cele notate în jurnal după o (norocoasă, de fapt) coadă la lapte de către Liviu Antonesei: „m-

[29] Liviu Ioan Stoiciu, *Jurnal stoic din anul Revoluției, urmat de Contrajurnal,* Piteşti, Paralela 45, 2002, p. 76.

[30] *Ibidem*, p. 24.

[31] Stelian Tănase, *Acasă se vorbeşte în şoaptă,* p. 62.

[32] *Ibidem,* pp. 166-168.

[33] Victor Felea, *Jurnalul unui poet leneş*, p. 700.

am trezit pe la 3,45 şi m-am dus să cumpăr lapte. La ora 4, eram al douăzecilea, deci aveam şanse mari să prind şi lapte, şi iaurt. Acesta se termina după primii vreo 30 de cumpărători. La un minut-două după mine, a sosit următorul — un copil de 11-12 ani. Pînă la 4,30, eram circa o sută, iar pînă la 5, cam o sută şi vreo cincizeci. Apoi, au venit tot mai rar. La 6,15 luasem deja lapte – se dusese cam o şesime din cantitate. Cel mai trist era tabloul copiilor, treziți cu noaptea în cap să ia lapte pentru ei şi pentru frații mai mici, părinții stînd pe la alte cozi ori, pur şi simplu, nemairezistînd zi de zi trezitului la 3-3,30"[34].

Acelaşi partid atotputernic raționalizează sau, cu expresia lui Livius Ciocârlie, *stîrpeşte* în anii 80 nu doar alimentele („aproape toate alimentele s-au stîrpit"[35]), ci şi, de la iarnă la iarnă mai sever, curentul electric şi agentul termic. La începutul lui decembrie 1983, V.Felea notează: „Reduceri drastice la consumul de energie elctrică, de gaz etc.(50 la sută dintr-o sută care era deja scăzută). Va trebui să scoatem din funcțiune frigiderul, aspiratorul, maşina de spălat rufe şi alte aparate electrice. Nu mai avem voie să utilizăm gazul din bucătărie decît pentru gătit. Se vor face în acest sens controale şi se vor aplica amenzi. (...) La fel ca în armată, ordinele nu se discută"[36]. Sensibilitate acută şi autopersiflantă, Livius Ciocârlie îşi face o descriere domestică în decembrie 1988: „Cum arăt: cizme căptuşite, două perechi de ciorapi; izmene lungi, pantaloni groşi, pătură peste genunchi; halat, sub el mesadă de blană, dedesubt alta, din plastic, pulover de lînă, bluză, cămaşă de corp; fular la gît. Căciulă şi mănuşi deocamdată nu port în

[34] Liviu Antonesei, *Jurnal din anii ciumei: 1987-1989. Încercări de sociologie spontană,* Iaşi, Polirom, 1995, p. 55.

[35] Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență,* Bucureşti, Humanitas, 1993, p. 20.

[36] Victor Felea, *Jurnalul unui poet leneş,* p. 602.

casă, deşi nu mi-ar strica”[37]. Dacă profesorul Mircea Zaciu consemnează în mai multe rînduri lipsa de încălzire din şcolile inspectate („Clădirea şcolii, nouă, din beton, rece ca o peşteră din preistorie. Nici un pic de încălzire. Elevii sunt vineți de frig, îți insipiră o imensă milă. Figuri palide, unele cu vizibila pecete a retardării psihice, slab îmbrăcați şi famelici”[38]), Livius Cicârlie, colegul său din Universitatea timişoreană, reține frigul din propria sală de curs: „Studenții buni, interesați. Ies aburi pe gură cînd respiri. Nu ştiu ce să cred. E impresionant ce se întîmplă, sau e absurd? Trăim ca vitele, dar unii continuă să-şi vadă de treabă. Îmi clănțănesc oasele sub palton”[39]. Marius Oprea îşi aminteşte despre „senzația de frig pe care o aveam tot timpul, chiar şi în miezul verii”[40], în vreme ce despre puterea degradantă a frigului Tia Şerbănescu nota în noiembrie 1987: „Mă uit la oamenii de pe stradă şi de la cozi, din stații, şi nu mai reuşesc să desluşesc ce e în ființă în ei. Stau țepeni, ore în şir, în fața unei tarabe, a unei firme, sau în dreptul unei stații de autobuz. Privirile nu exprimă mare lucru, iar ceea ce exprimă totuşi nu seamănă cu ceva omenesc. Din cauza frigului şi a fricii de frig şi de întuneric, mîinile şi fețele au de pe-acum ceva vinețiu-cenuşiu în ele. Gesturile sînt destrămate şi nu se recompun, febril şi mecanic, cu ceva instinctiv în ele, decît atunci cînd apare ceva de cumpărat”[41]. Din interiorul frigului vorbeşte Florența Albu: „Mi-e atît de frig, mi-e rău de frig, într-adevăr, cretinizarea, stagnarea, starea de prostrație pot fi obținute prin frig, nu prin foame. Poate că asta e a treia etapă a ispăşirii noastre – ultima, după înfometare, după reducerea

[37] Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu,* p. 20.

[38] Mircea Zaciu, *Jurnal,* IV, p. 341.

[39] L. Ciocârlie, *Paradisul…*, p. 18.

[40] Marius Oprea, *„Şi poeții aveau rație de zahăr”*, interviu realizat de Mihai Vakulovski, în „Contrafort”, anul X, nr. 5-6, mai-iunie 2003, p. 13.

[41] Tia Şerbănescu, *Femeia din fotografie,* pp. 47-48.

spiritului la restul – restului elementar: subumanul, aducerea întregii naţii la starea larvară”[42].

Ideea de a fi decăzut într-o joasă condiţie animalieră este curentă în epocă. O exprimă Mircea Iorgulescu într-un text difuzat (sub pseudonim) de către Europa Liberă în 1987: „Ni se lasă viaţa, dar luîndu-ni-se tot ce înseamnă viaţă omenească. Şi vom deveni o turmă de animale nevolnice, o cireadă supusă şi înspăimîntată”[43]. În termeni asemănători gîndeşte şi Livius Ciocârlie: „Iarna nu sîntem oameni, sîntem animale de grajd. (…) Ştim, sau ar trebui să ştim că trăim inadmisibil, ca nişte oi”[44]. Degradarea constantă a vieţii şi scăderea gradului de rezistenţă fizică se exprimă în ultimul deceniu comunist într-o manieră brutală, prin boală şi moarte. „De peste tot, numai moarte şi boală”[45], notează M. Zaciu în toamna lui 1987, la doar cîteva zile distanţă de momentul în care V. Felea scria în jurnalul său: ”Moartea face ravagii printre scriitori. (…) Parcă am trăi undeva în ţinuturi subpămîntene, prizonieri ai forţelor întunericului”[46], pentru ca, la sfîrşitul aceluiaşi an, să reia: „Undeva, organismul nostru social s-a şubrezit complet şi îngăduie morţii să îl jefuiască”[47]. Însemnările despre morţii din imediata apropiere sînt atît de frecvente în acei ani încît, copleşită, Florenţa Albu scrie în jurnalul său: „Sîntem într-un lagăr de exterminare: toţi suntem contaminaţi, condamnaţi, toţi

[42] Florenţa Albu, *Zidul martor (Pagini de jurnal), 1970 - 1990,* Bucureşti, Cartea Românească, 1994., p. 308.

[43] Mircea Iorgulescu (Grigore Negrescu), *Resemnarea, formă de sinucidere,* în „Contrapunct”, an I, nr. 50, vineri 14 decembrie 1990.

[44] L.Ciocârlie, *Paradisul…*, p. 17.

[45] M.Zaciu, *Jurnal,* IV, p. 170.

[46] V.Felea, *Jurnalul…,* p. 694.

[47] *Ibidem,* p. 700.

ne aşteptăm rîndul. (…) În ultima vreme, fiecare zi este un necrolog. Şi acest jurnal, o carte a morților, un pomelnic”[48].

Regizată şi supravegheată de un dictator smintit, viața dusă în România lasă o puternică impresie de suprarealitate, despre care vorbeşte Mircea Dinescu într-un discurs ținut la Berlin în septembrie 1988: „suprarealismul ca metodă politică umblă nestingherit pe străzile unor oraşe, dă năvală în casele noastre odată cu ziarul de dimineață, ne mînjeşte ecranul televizorului, clanța de la uşă, periuța de dinți”[49]. Echivalată cu „marea mascaradă” sau cu „bîlciul fără sfîrşit”[50] (Mircea Iorgulescu), cu o „farsă tragică”[51] (Al. Paleologu), numită „țara carnavalului fără carnaval”[52] (Norman Manea), România comunistă le-a dat funestul prilej cetățenilor săi de a trăi – în termeni reluați obsesiv de Ion D. Sîrbu în corespondența sa privată, precum şi în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* – o *tragicomedie*, adică „tragedia ridicolă a poporului meu”[53].

---

[48] Florența Albu, *Zidul martor,* p. 382.

[49] Mircea Dinescu, *Moartea citeşte ziarul,* Bucureşti, Cartea Românească, 1990, p. 72.

[50] Mircea Iorgulescu, *Între apatie şi exasperare,* pp. 98-99.

[51] Alexandru Paleologu, *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*, convorbiri cu Marc Semo şi Claire Tréan, traducere Al.Ciolan, Bucureşti, Humanitas, 1991, p. 13.

[52] Norman Manea, *Întoarcerea huliganului,* Iaşi, Polirom, 2003, p. 262.

[53] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal. Glosse,* vol.1, ediție îngrijită de Marius Ghica, Craiova, Scrisul Românesc, 1991, p. 217. Într-o scrisoare către Horia Stanca, I.D.Sîrbu precizează cu un simț al momentului care înscrie o dimensiune premonitorie frazelor sale: „am seri cînd mi-e ruşine că sînt român, îmi vine să-mi dau demisia din ethnie. Dar spectacolul acesta de tragicomedie merită să fie vizionat: eu niciodată nu am plecat din sală înainte de căderea cortinei finale”(*Scrisori către bunul Dumnezeu*, p.165). Din păcate, scriitorul moare la 17 septembrie 1989, puțin înainte de căderea acestei cortine finale.

Îndurînd privaţiuni copleşitoare (pe care documentele oficiale continuau să le numească expresii ale fericirii colective), oamenii mai păstrează sentimentul (uneori, doar iluzia) unei minime normalităţi (ca şi bunul simţ al pierdutei realităţi) prin rîs şi prin mişcarea înspăimîntatei lor gîndiri. „Singurul centru (cerebral?) încă neanihilat – scrie Florenţa Albu – suferind, dimpotrivă, un fel de elefantiazis, este acela al rîsului, hazului, hilarităţii; şi, abia acest «haz de necaz» mai păstrează, în germene, cauza acestui rîs, rest uman oricum aberant, pentru că ar trebui să provoace revolta, nu rîsul"[54] . Nu altceva cred I.D.Sîrbu atunci cînd notează: „*Trăim în plină comedie*, comedia asta e tot ce poate fi mai trist şi mai tragic în lume"[55](s.a.) sau, cîţiva ani mai tîrziu, din interiorul unei alte generaţii, Cristian Popescu: „Ce altceva îmi rămîne – cu talanţii ăştia româneşti şi neconvertibili în buzunar – ce altceva decît *Sfînta băşcălie*? Cum se moare de rîs? Cum se transformă hohotul şi sughiţul lui în horcăit? Poate fi folosit machiajul de clovn ca mască mortuară? Mă pot prezenta la Judecata din Urmă rîzînd în hohote? Aş putea plînge atît de mult încît să schimb rîsul Domnului de mine – într-un surîs? Cum te îneci cu rîsul? Cum îţi stă rîsul în gît? Rîsul-otravă. Rîsul-blestem"[56]

În viaţa semilarvară a subteranei menţinerea trează a gîndirii constituie o altă modalitate de rezistenţă personală. Gabriela Adameşteanu mărturiseşte în *Cele două Românii* că reuşea să facă faţă cozilor lungi pentru că „citeam sau scriam în cap"[57], după cum Tia Şerbănescu însemnează: „scriu cuvinte, adesea fără şir, ca să-mi dovedesc că exist. Ca să mă conving că

[54] Florenţa Albu, *Zidul martor*, pp. 325-326.

[55] I.D.Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal,* p. 76.

[56] Cristian Popescu, *Măşti mortuare de clovni,* în „Luceafărul", serie nouă, nr. 23, miercuri 4 iulie 1990, p. 7.

[57] Gabriela Adameşteanu, *Cele două Românii. Articole şi fragmente memorialistice,* Iaşi, Institutul european, 2000, p. 106.

gîndesc, că mai pot stăpîni cîteva idei. Dar poate şi ca să dovedesc că în fiecare om îmbrîncit pe stradă, îngheţat şi brutal, la rîndu-i, cu alţii, zace un ghem şi gînduri despre lume”[58]. În termenii unei rezistenţe existenţiale concepe scrisul şi Stelian Tănase: „Jurnalul îmi dă consistenţă, un *background*. E o cutie de rezonanţă de care am strictă nevoie ca să simt că sînt încă viu”[59]. Într-o splendidă, necruţătoare aducere-aminte (şi, totodată, acută analiză) a acelor ani, Simona Popescu scrie: „Deprivarea senzorială era recuperată de creier. Adesea, creierul ne-a ţinut loc de corp, creierul a fost corpul nostru. Vedeai şi simţeai cu senzorii cerebrali, precum elevii tăi de la ţară simţeau neatinsa portocală. Citeam în vacanţe şi cîte două – trei cărţi pe zi. Casele noastre erau – şi sînt şi acum – doldora de cărţi, depozite sufocante cărora, uneori, îţi venea să le întorci sastisit spatele. Citeam în iernile geroase, îmbrăcaţi bine, cu ciorapi de lînă, sub pături, la veioză, ziua în amiaza mare. (…) Eram un fel de Oblomovi care citeau în loc să doarmă. Singura diferenţă – Oblomovi fără prietenul Stolz, activul, optimistul Stolz. Dar şi cititul era un fel de somn – visam cu ochii deschişi”[60]. Despre „vindecare prin învăţare”[61] vorbeşte Dan C. Mihăilescu, după cum Norman Manea recunoaşte lecturii un rol de adăpost în faţa catastrofei: „Adevăratul test de supravieţuire (…) erau iernile. Ca în blocada Leningradului, în cel de al doilea război mondial, se putea rezista şi în Jormania socialistă prin lectură”[62].

---

[58] Tia Şerbănescu, *Femeia din fotografie,* p. 103.

[59] Stelian Tănase, *Acasă se vorbeşte în şoaptă,* p. 68.

[60] Simona Popescu, *All That Nostalgia,* în „Observator cultural”, nr. 130, 20.08 – 26.08.2002, p. 6.

[61] Dan C. Mihăilescu, *„Seind und Zeit” în româneşte,* în „Litere. Arte. Idei”, supliment cultural al ziarului „Cotidianul”, serie nouă, nr. 18, 12 mai 2003, p. 1.

[62] Norman Manea, *Întoarcerea huliganului,* p. 309.

Înfometaţi şi înfrigurați, străbătuți de spaimele trupului abrutizat şi ale spiritului amenințat cu dispariția, împotmoliți în mîlul propriilor frustrări şi în cenuşiul de pământ al lumii de subterană, jalnicii şi ridicolii locuitori ai României ceauşiste nu se gîndeau, decît cu foarte rare excepții, la căderea sistemului, ci – mai degrabă şi cu incomparabil mai mare încredere – la sfîrşitul lumii: „În devălmăşie cu Dumnezeu, care ne-a trimis frigul ăsta în noiembrie, s-a trecut, s-ar zice, la soluția finală”[63], scrie Livius Ciocârlie. Despre un popor abandonat de Dumnezeu vorbeşte şi Mircea Dinescu într-un interviu acordat ziarului „Libération” în martie 1983: „Spuneți acolo unde mergeți că Dumnezeu şi-a luat fața de la români”[64]. Sentimentul finalului îl trăieşte, cu exasperare şi revoltă, şi Stelian Tănase: „O respirație într-un spațiu fără dimensiuni, dar nu viață. Numai o răsuflare. Numai zgomotul trucat al unei respirații. Un sfîrşit nesfîrşit de lume”[65]. Acolo se plasează şi Tia Şerbănescu: „Hotărît lucru, n-avem nici o scăpare, sfîşitul lumii ne găseşte cum nu se poate mai pregătiți, mai apți pentru el. Nu sîntem decît nişte larve leneşe; am renunțat să gîndim, am renunțat să discernem”[66]. Chiar şi cei care prevăd căderea regimului o asociază cu un scenariu (nelipsit de o dimensiune metafizică) al morții expiatoare. Astfel concepe momentul I. D. Sîrbu în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* atunci cînd disociază între *rezistența activă* („răscoalele, grevele, demonstrațiile în piețe”), *rezistența pasivă* („teatrul indiferentist, detaşarea de răspunderi, lăsarea puterii /ca desfăşurarea unei prostii sociale/ să se înece în propriile erori, abuzuri, anomalii”) şi *rezistența reflexivă* „ca ultimă formă de opoziție, ar consta în meditație şi rugăciune, atît a elitelor intelectuale, cît mai ales a celor umiliți şi obidiți:

[63] L. Ciocârlie, *Paradisul…*, p. 20.

[64] M.Dinescu, *Moartea…*, p. 88.

[65] S.Tănase, *Acasă…*, p. 90.

[66] T.Şerbănescu, *Femeia…*, p. 179.

ieşirea din timpul şi cauzalitatea istoriei, acceptarea şi provocarea providenței. (…) Dar…dar: la capătul oricărei reflexiuni, cînd se deschide cerul, de sus nu auzim decît o singură voce tunătoare: «Mergeți în piețe şi învățați să muriți, numai cine ştie să moară merită să trăiască!»"[67]. Lui Liviu Antonesei, de asemenea, moartea teribilă, izbăvitoare, ajunge să i se pară singura ieşire: „Cît ne va mai răbda pămîntul? Cînd vom înțelege că, decît morți-vii, e mai bine să fim morți pur şi simplu? Nu ştiu. Probabil, niciodată"[68]. Înspăimîntată de „progromurile româneşti contra românilor", ajunsă la capătul puterilor sale interioare, Florența Albu scrie: „În realitatea istorică dată – un singur curent ne uneşte: apocalipticul"[69].

Petrecînd ore ce par nesfîrşite la cozi interminabile şi irezolvabile, purtînd în mîini plase sărăcăcioase şi în minte, uneori, fraze dintr-o carte citită, cei mai mulți români ai anului 1989 aveau (unii obscur, alții mai clar şi mai febril) o speranță atît de patetică încît astăzi, văzînd-o înveşmîntată în haina cenuşie şi zdrențuită a acelor zile, ne poate părea ridicolă: că Apocalipsa va veni la timp. Nepregătită de ei înşişi, nesperată şi negîndită de cei mai mulți, căderea regimului în 1989 a primit spontan numele de miracol şi a fost trăită ca o experiență (aproape) religioasă. Pe durata a cîtorva, puține zile, marşul triumfalei istorii s-a oprit şi atunci, în acel timp suspendat, s-a putut crede (mai tîrziu, pentru unii această credință a primit tăria certitudinii, pentru alții şi-a deconspirat caracterul iluzoriu) că Dumnezeu şi-a întors fața către români.

[67] I. D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist…,* p. 152.

[68] L. Antonesei, *Jurnal din anii ciumei,* p. 122.

[69] Florența Albu, *Zidul martor,* p. 358.

Prag între două vieți

Înainte de a observa care au fost cuvintele scriitorilor (majoritatea pronunțate sau scrise în proximitatea vibrantă a acelor zile), trebuie spus că momentul este frecventat şi de comunitatea ştiințifică cu termeni inefabili şi incandescenți. Beneficiar al unei duble distanțe (ştiințifică şi geografică, ca universitar emigrat în S.U.A), Vladimir Tismăneanu mărturiseşte într-o pagină de cercetare: „Multora din generația mea comunismul le apărea drept nemuritor. Noi cei din Europa Răsăriteană (în care includ şi Uniunea Sovietică) am crescut cu convingerea că ordinea lucrurilor, aşa cum e dictată de cei de la putere, poate fi înfruntată, dar nu răsturnată radical. Spectacolul oferit ochilor noştri uluiți a fost aproape incredibil. A fost miracolul prăbuşirii bruşte a unei formațiuni care pretinsese că încorporează speranțele milenare ale izbăvirii pământeşti”[70]. De altfel, Tismăneanu pledează pentru recunoaşterea unei constitutive trăsături „miraculoase” (şi, tocmai de aceea, autentic eliberatoare) a revoluțiilor, înțelese ca „explozie a unui principiu diferit al realității”[71] şi ca „momente de ardere intensă şi de extaz”[72]. Fără să ignore limitele şi nereuşitele revoluțiilor

[70] Vladimir Tismăneanu, *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel,* traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Iaşi, Polirom, 1997, p. 239.

[71] Vladimir Tismăneanu, *Fantasmele salvării. Democrație, naționalism şi mit în Europa post-comunistă,* traducere Magda Teodorescu, postfață M.Steven Fish, Iaşi, Polirom, 1999, p. 186.

[72] *Ibidem*, p. 208.

anti-comuniste, acelaşi politolog le subliniază atît importanţa, cît şi raţiunea pentru care termenul merită păstrat: „Cu toată slăbiciunea şi ezitările, ele au atins un ţel major: sentimentul de frică din trecut, sentimentul general de frustrare şi neputinţă politică, precum şi convingerea subiectivă că individul nu înseamnă nimic au dispărut. Departe de a se fi încheiat, aceste revoluţii traduc o caracteristică a timpurilor moderne: diversitatea, lipsa omogenităţii, absenţa grandioaselor proiecte ideologice. (…) Paradoxal, (…) revoluţiile care au început în 1989 rămîn importante tocmai pentru că nu s-au terminat încă"[73]. Un alt politolog, Stelian Tănase, îşi intitulează densa cercetare consacrată căderii comunismului *Miracolul Revoluţiei*[74]. Dacă, din punctul de vedere al grupărilor şi modalităţilor politice implicate în jocul de preluare al puterii, termenul trezeşte rezerve, din punctul de vedere al modificărilor intervenite la nivelul vieţii cotidiene, acelaşi termen pare cel mai potrivit să desemneze calitatea şi gradul schimbării. Acesta este, între altele, motivul pentru care, chiar şi atunci cînd au ezitări, istoricii sfîrşesc prin a-l întrebuinţa, precum – în *România. Ţară de frontieră a Europei* – Lucian Boia: „Revoltă, lovitură de stat? Şi totuşi a fost o revoluţie. Indiferent de motivaţiile protagoniştilor, la 22 decembrie istoria a fost eliberată şi nimic n-a mai putut să o ţină în loc. Încet şi şovăielnic, mai mult frînată decît stimulată de noii săi lideri, România a pornit spre

[73] V.Tismăneanu, *Reinventarea politicului,* p. 256.

[74] Stelian Tănase, *Miracolul revoluţiei. O istorie politică a căderii regimurilor comuniste,* Bucureşti, Humanitas, 1999. O altă carte a autorului (culegere de studii şi articole) se numeşte *Revoluţia ca eşec. Elite & societate,* Iaşi, Polirom, 1996. Teza studiului cu acelaşi titlu este că revoluţia din 1989 din România a constituit (de această dată, din perspectiva deceniilor anterioare) un dublu eşec: al elitei conducătoare, politice, complet izolate, şi al societăţii civile care s-a dovedit incapabilă să-şi creeze mecanisme de apărare.

democrație, spre economia de piață, spre… Occident”[75]. Dincolo de felul în care o dispută taberele politice, revoluția este – consideră şi Adrian Cioroianu – „evenimentul fondator al (inevitabilei) noii Românii"[76] .

În ce îi priveşte, scriitorii pun decis (în acele zile din decembrie) semnul de echivalență între revoluție şi miracol, apăsînd mai cu seamă pe cel de-al doilea cuvînt. Cenuşia pagină a însemnărilor de pînă mai ieri se luminează (Florența Albu notează senzația fizică a paginii devenite albe[77]) de la un lexic – prin excelență al – transsubstanțerii. Pe muchia aceea extrem de îngustă dintre lumi trecerea s-a făcut prin mijlocirea cuvintelor mari şi patetice. Autorul unuia dintre cele mai tulburătoare reportaje ale momentului, Stelian Tănase vorbeşte, în marginea filmului evenimentelor, despre „gîndul morții (mai mult prezența iminentă a morții) /care/ nu ne mai paraliza, dimpotrivă, ne întărea”, despre „ceasul de fericire trăit acolo, după fuga dictatorului, în comuniune cu bucureştenii”[78]. Adriana Bittel a redescoperit în acele ore „caratele fierbinți ale sentimentelor pentru cuvintele *popor* (…), *eroism* (…), *libertate* (pîcla suspiciunii, umilinței, deznădejdii risipită în strălucirea amiezii de 22 decembrie) şi, mai ales, a noțiunii întrezărite doar la calamitățile naturale şi repede pulverizate de degradarea la

[75] Lucian Boia, *România. Țară de frontieră a Europei*, Bucureşti, Humanitas, 2002, p. 132.

[76] Adrian Cioroianu, *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanități contemporane*, Iaşi, Polirom, 2002, p. 38. Pentru A.Cioroianu, ezitările dispar atunci cînd trece din plan comunitar în cel personal: „pentru mine decembrie ’89 chiar a fost o Revoluție”, mărturiseşte istoricul în interviul acordat Svetlanei Cârstean (*„Istoria nu trăieşte din certitudini, ci din interogații”*), în „Observator cultural”, nr. 129, 13.08-19.08.2002, p. 18.

[77] Florența Albu, *Zidul martor*, p. 435.

[78] Stelian Tănase, *Solstițiu însîngerat la Bucureşti,* în „România literară”, anul XXII, nr. 52, 28 decembrie 1989, pp. 12-13.

care ne-au adus foamea şi mizeria, corupţia şi demagogia: f r a t e r n i t a t e”[79](s.a.). Ion Bogdan Lefter vorbeşte despre starea de graţie născută din martiriu: „Glasul mulţimii avea o forţă fantastică, era un vuiet cuprinzînd totul într-o frenezie a eliberării, graţie căreia (era – da! – o «graţie», un miracol) sinistra dictatură s-a spulberat, măturată dintr-o dată de o istorie dezlănţuită. Şi – să nu uităm – de o istorie însîngerată: căci bucuria ne este umbrită de moarte. Însă deasupra a tot şi a toate se aude acel glas al mulţimii, uriaşul strigăt care cerea să se facă lumină. Şi a fost lumină!…”[80]. O ecuaţie asemănătoare, care leagă miracolul de moarte, întrebuinţează şi Ana Blandiana, vorbind despre „miraculoasa cruciadă a copiilor”: „Ceea ce trăim azi şi ceea ce vom trăi în anii şi deceniile următoare este şi va fi opera acestor copii născuţi de mame disperate că trebuie să-i nască, crescuţi în tăcere, în frică, în frig şi în foame, îngrijiţi de părinţi terorizaţi de denunţuri şi epuizaţi de statul la cozi, educaţi de învăţători umiliţi şi obligaţi la duplicitate. (…) Tot ce trăim este fapta acestor copii condamnaţi la naştere şi singurătate, care cu un uriaş dispreţ pentru viaţa care li se dăduse cu sila au aruncat-o pe contoarele nemiloase ale istoriei, plătind cu ea solidaritatea şi iubirea, credinţa şi speranţa şi ne-au făcut să ne naştem cu toţii în acest Crăciun însîngerat şi sublim”[81]. Despre „clipa unui miracol”[82] depun mărturie şi Alexandru Vlad şi, cîteva zile mai tîrziu, Mircea Nedelciu: „Miracolul s-a produs. Ani în şir taţii n-au îndrăznit, temîndu-se nu atît de pierderea propriei vieţi, cît pentru soarta copiilor ce-ar fi rămas orfani. Au îndrăznit însă chiar copiii”[83].

---

[79] Adriana Bittel, *Fraternitate,* în *Idem,* p. 14.

[80] Ion Bogdan Lefter, *Glasul mulţimii,* în *Idem,* p. 15.

[81] Ana Blandiana, *Cruciada copiilor,* în *Idem,* p 23.

[82] Alexandru Vlad, *Clipa,* în „Contrapunct”, an 1, nr. 1, 9 ianuarie 1990, p. 4.

[83] Mircea Nedelciu, *Se teme scriitorul de politică?*, în „Contrapunct”, an 1, nr. 2, 12 ianuarie 1990, p. 1.

Poeții, mai ales, nu pregetă să vorbească, în paginile lor, nu doar aluziv, ci într-o manieră directă despre experiența din decembrie ca despre o experiență religioasă, izbăvitoare. O face Florența Albu, în zguduitoarele sale pagini diaristice scrise la sfîrşit de decembrie: „Am trăit *revoluția*, această «cruciadă a tinerilor şi a copiilor», cum a fost numită: m-a mistuit flacăra lor, am ars şi am înviat şi m-am purificat, prin jertfa lor". Un tragic ceremonial al morții şi învierierii identifică poeta în mişcările mulțimii căreia i se alătură: „Tinerii se strîngeau în jurul unor pomi şi boschete din fața teatrului; strigau de acolo, cu lumînări aprinse în mîini: «moartea e cu noi» — şi, într-adevăr, moartea era singura lor aliată, în noaptea care urma – noaptea cea mai lungă din an. (…) Şi ce rezonanță aveau vocile nopții – dar mai ales gloanțele – acolo moartea era prezentă – *prezență*: mă gîndeam că brazii acelei mulțimi, brazii meniți să fie pomi de Crăciun, aveau să însoțească morții tineri la cer, după vechiul ritual de îngropăciune pentru morții tineri. Şi obsedant, acelaşi clopot singuratic, bătînd între rafale"[84] (s.a.). Puternica viziune a lui Ion Mureşan se exprimă, de asemenea, în cuvinte ale experienței religioase: „Spaima şi bucuria, frica de moarte şi eliberarea de frica de moarte, întunecarea şi iluminarea minții au făcut «scurt-circuit», într-o lumină orbitoare s-a făcut cruce şi sufletul fiecărui român a fost răstignit şi a înviat. De pe inimă şi minte, sîngele celor căzuți, ca un acid binefăcător, îndepărta crusta necurățeniei, a minciunii, platoşa gîndului rău"[85] .

Unicitatea şi intensitatea acestei treceri o fac comparabilă cu irepetabila (şi nu mai puțin întemeietoarea) experiență estetică. Astfel crede Mircea Nedelciu („Revoluția /…/ a fost

[84] Florența Albu, *Zidul martor,* pp. 435-441.

[85] Ion Mureşan, *Dare de seamă despre orbi*, în „Contrapunct", an 1, nr.1, 9 ianuarie 1990, p. 4.

un act poetic. Politic, nu-l prevăzuse nimeni"[86]) şi, cîțiva ani mai tîrziu, Cristian Popescu: „Acesta e un mod estetic al lumii – singurul integral. Post – sau pre – revoluția sînt date organizatorii. Durabile, hotărîtoare chiar, dar ne-permanente. Eterne, unice, fixate, inalienabile sînt doar clipele Revoluției înseşi, ne-repetabile ca şi o operă de artă. De aceea se şi pun statuile, ca să o marcheze"[87]. Distanța dintre momentele de dinainte şi de după revoluție reclamă – crede Stelian Tănase – o unitate de măsură temporală neobişnuită: „Nu ne văzuserăm de cîteva zile, dar pare ca şi cum am fi fost plecați de zeci de ani. Sîntem alții"[88]. Gabriela Adameşteanu are convingerea (comună cu a multora, crede scriitoarea) că „decembrie 1989 a însemnat un prag între două vieți"[89]. Dacă nu într-o altă viață, atunci „într-o bravă lume nouă"[90] se simte intrat Mircea Cărtărescu. Sentimentul intrării într-o lume nouă, renăscută, este, de altfel, unul răspîndit şi el a fost exprimat de scriitori din generații şi sensibilități diferite, de la Dumitru Țepeneag la Emil Hurezeanu, de la Victor Felea la Radu Mareş sau la Simona Popescu. Lumea aceasta nouă în care am intrat propulsați de însăşi puterea oarbă şi încrîncenată a disperării şi umilinței noastre cotidiene, în care am trecut „prea copleşiți de speranță"[91](Al. Paleologu), lumea aceasta – previne Ion Negoițescu – nu seamănă cu vreuna dintre cele deja cunoscute: „Lumea în care intrăm este cu totul nouă şi nu seamănă deloc cu aceea în care majoritatea dintre noi am trăit toată viața, dar nici cu lumea dintre cele două războaie, în care a existat totuşi

[86] Mircea Nedelciu, *Se teme scriitorul de politică?*, loc cit..

[87] Cristian Popescu, *Piața Universității. Reportaj,* în „Luceafărul", serie nouă, nr. 19, 12 octombrie, p. 15.

[88] Stelian Tănase, *Acasă…,* p. 224.

[89] Gabriela Adameşteanu, *Cele două Românii,* p. 9.

[90] Mircea Cărtărescu, *Jurnal,* Bucureşti, Humanitas, 2001, p. 6.

[91] Al .Paleologu, *Minunatele amintiri…*, p. 13.

democrație”[92].

Ca în atîtea alte rînduri, ca întotdeauna, probabil, în istorie, lumina, grația şi miracolul din decembrie 1989 n-au deschis o cale regală. Dacă „această lume *in statu nascendi* este un spectacol extraordinar, dantesc”[93] (Stelian Tănase), atunci el nu se desfăşoară, desigur, în paradis. Ca în atîtea alte dăți[94], lumea nouă se clădeşte *pe o lume de noroi*, pe glodul descurajant al lumii fizice, ca şi pe *mîlul* (atît de frecvent invocat de scriitori în însemnările lor) sedimentat în cele interioare. De altfel, în chiar acele zile inaugurale, scriitorii reține starea de grație alături de notația spaimelor sau de previziuni ale suferințelor ce stau să vină. În aceeaşi „noapte de decembrie”, Ion Mureşan n-a avut doar viziunea învierii şi a iluminării, ci şi pe aceea a unei alt fel de orbiri care cuprinde, nu mai puțin îngrijorătoare, ochii de curînd treziți la viață: „În ajunul Crăciunului, în față la «Continental», pe locul unde căzuseră cîțiva martiri, lîngă un brăduț împodobit, între lumînări, cineva aşezase o cutie. Un gest spontan de ajutorare a familiilor care au dat tribut de sînge. (…) Atunci şi acolo am văzut lîngă acelaşi perete, la nici trei metri, un cerşetor. Prin ceața lacrimilor, l-am văzut cu mîna întinsă cerînd milă. O, nu era orb, ochii lui vedeau şi văzuseră. Atunci şi acolo am ştiut că nu ochii sănătoşi dau vederea, iar el era orb în sufletul său. Nu aş fi scris nicicînd relatarea aceasta dacă nu m-ar fi cutremurat, ca un spasm organic dureros, un ultim şi cumplit val de frică. Dacă nu l-aş fi văzut, pentru o secundă, cu cei cîțiva bănuți în palmă, tot mai limbut, tot mai orb, multiplicîndu-se, iar cei trei metri, ce îl mai despărțeau de eroi, împuținîndu-se”[95]. Tot o imagine centrează şi viziunea de

---

[92] Ion Negoițescu, *În cunoştință de cauză. Texte politice,* Cluj, Dacia, 1990, p. 137.

[93] Stelian Tănase, *Şocuri şi crize,* Bucureşti, Editura Staff, 1993, p. 166.

[94] Despre complexul începutului în cultura română, v. Mircea Martin, *G. Călinescu şi „complexele” literaturii române*, Bucureşti, Albatros, 1981, p. 21 ş.u.

[95] Ion Mureşan, *Dare de seamă despre orbi,* în *loc.cit.*.

mare forță a Florenței Albu despre revoluție ca naştere incompletă ce poate da pierzaniei trupul zămislitor: „o femeie, abia venită de la cîmp, naşte – aproape îşi leapădă copilul, dar nu mai are putere să nască şi casa – placenta pruncului. Adoarme obosită – şi trebuie să o trezească, să lepede şi restul – altfel, infecția care se declanşează rapid o poate omorî. Femeia pierde mereu sînge – doctorița stagiară nu ştie ce să-i mai facă – îi dă şi palme femeii, dar aceasta continuă să doarmă, atît este de extenuată de muncă, de muncile toate. Şi atunci, vîră mîna în pîntecul femeii şi scotoceşte, şi o răzuie, scoțînd bucată cu bucată placenta copilului. (…) *Revoluția* de-acum este copilul născut de o asemenea mamă prea obosită, inertă care poate muri infectată, dacă nu se trece la remediul rapid, chiar brutal, pentru a o trezi, a o salva. Dar cine poate să o salveze? Şi cînd va lua sfîrşit acest proces al extirpării părții infectate, al purificării interioare – organismul mamei este prea obosit sau bolnav, pare neînstare să-şi ducă naşterea pînă la capăt”[96] (s.a.). Prin mijlocirea patriei ca figură maternă îşi construieşte şi Magda Cârneci splendidul text publicat în primul număr al revistei „22”: „Nu-ți promit în acest al cîtelea reînceput nici munți de unt, nici oceane de flori, ci sudoare amară şi lacrimi şi scrîşnet al dinților, durere de neşters a mîinilor bătătorite de muncă, suferință adîncă a cugetului. Ca să te poți încă o dată tămădui de eterna ta boală, să te poți ridica din noroi în picioare, să redevii casa albă a inimii mele, patul mîntuit al naşterii noastre, pragul visat al resurecției noastre”[97]. La cîteva luni distanță, într-un caiet de însemnări personale, Mircea Cărtărescu pune un diagnostic necruțător: „criza multietajată dinainte de 22, ultraconcentrată şi centripetă, care a explodat brusc în criza haosului caleidoscopic şi oribil, ca aruncarea în aer a unui

[96] Florența Albu, *Zidul martor,* pp. 450-451.

[97] Magda Cârneci, *Europa pitică,* în „22”, nr. 1, 20 ianuarie 1990.

depozit cu lame de ras”[98].

Consider aceste două ultime poziții ca fiind reprezentative pentru două moduri mai generale de situare în această *altă lume*, înțeleasă, uneori în interiorul aceleiaşi sensibilități, fie ca un loc străin, agresiv, fie ca un spațiu de care te leagă o adîncă, fatală durere, o intratabilă neputință şi, urzindu-le, ținîndu-le împreună şi făcîndu-le, în fond, suportabile, iluzia zilei de mîine. Între o lume care îşi pune ultimele speranțe în propriul sfîrşit şi o alta care crede că şi mîine începe o zi este o distanță capabilă să măsoare *o altă viață.*

O altă lume

S-a adeverit curînd că Ion Negoițescu avea dreptate atunci cînd scria că „lumea în care intrăm este cu totul nouă şi nu seamănă deloc cu aceea în care majoritatea dintre noi am trăit toată viața”[99]. Aşezată pe o temelie (dacă acceptăm că are una) alunecoasă, legată prin trainice rădăcini (şi încă multe, nebănuite, subterane fire) de lumea de dinainte, semănînd ea însăşi adesea cu „o mlaştină a istoriei care continuă să mustească”[100] (Gabriel Liiceanu), ambiguă şi neclară în multe privințe, conservatoare (cînd nu reacționară) în cele esențiale, derutantă şi dezechilibrantă, această lume postcomunistă a

[98] Mircea Cărtărescu, *Jurnal,* p.40.

[99] Ion Negoițescu, *În cunoştință de cauză*, p. 137.

[100] Gabriel Liiceanu, *Trecutul cu personajele lui continuă să fie prezentul nostru*, în Gabriela Adameşteanu, *Obsesia politicii. Interviuri*, Bucureşti, Editura Clavis, 1995, p. 59.

avut, încă de la începuturile ei, în ce priveşte literatura, exigenţe neaşteptate.

Îndată după ce efuziunile schimbării s-au absorbit, scriitorul a înţeles nu doar că puţine sînt liniile de continuitate care se mai pot trasa, ci şi – mai greu de acceptat – că, departe de a cîştiga noi alianţe şi roluri, este pe punctul de a le pierde şi pe cele deja existente. Scriitorul s-a văzut, aşadar, marginalizat sau, oricum, nerecunoscut, într-o lume pe care, într-un fel, oricît de timid, măcar prin interogaţii, neliniştile şi spiritul critic pe care reuşise să le prezerve, o anticipase. Noul regim politic (la a cărui instaurare sau, oricum, investire cîţiva dintre scriitori contribuiseră nemijlocit), nu doar că n-a avut în vedere o formă de recunoaştere oficială a literaturii, ci, prin măsura liberalizării preţurilor din toamna lui 1990, a părut că pune în mare primejdie însăşi instituţia literară. În luna noiembrie, Uniunea Scriitorilor, Asociaţia Ziariştilor Români, Grupul pentru Dialog Social, Federaţia Editorilor şi Difuzorilor din România, Solidaritatea Universitară dau publicităţii un comunicat comun care descrie în termeni dramatici situaţia şi, mai ales, viitorul culturii: „Asociaţiile noastre protestează energic împotriva scumpirii artificiale de peste şapte ori a preţului hîrtiei necesare tipăririi cărţilor, manualelor şcolare, ziarelor şi revistelor. Adăugarea acestor scumpiri la creşterea preţurilor practicate la serviciile tipografice şi de difuzare şi impozitele fără de egal pe plan european, limitează, într-un mod nepermis, accesul cetăţeanului la informaţie şi cultură, echivalînd cu un genocid cultural. Considerăm deplorabil faptul că puterea care s-a proclamat drept emanaţie a revoluţiei şi s-a angajat faţă de electoratul român să satisfacă nevoile elementare ale oamenilor, condamnă, prin aceste măsuri, întreaga societate la sărăcie şi ignoranţă”[101]. În aceeaşi împrejurare, Mircea Dinescu,

[101] *Comunicat: În apărarea culturii româneşti*, în „22”, nr. 44, 16 noiembrie 1990, p. 2.

preşedintele Uniunii Scriitorilor, avertizează puterea că „începe *cel de-al doilea întuneric din istoria culturii româneşti*"(s.a) şi că, astfel, „n-o s-o cotim spre Europa, ci spre Groapa lui Ouatu"[102]. Cîteva luni mai tîrziu, în aprilie 1991, Consiliul Uniunii Scriitorilor dă publicității un alt comunicat (de această dată, într-o acțiune pe cont propriu) în care „constată cu amărăciune şi îngrijorare indiferența guvernanților față de soarta culturii" şi hotăreşte, între altele, să fie elaborat, de către Comitetul Director, un „raport asupra crizei actuale a culturii româneşti"[103]. În aceeaşi primăvară, reunite într-o consfătuire zonală la Braşov, revistele de cultură din Transilvania elaborează un memoriu în care este analizat raportul tensionat cu puterea care „nu înțelege conceptul de cultură ca instanță de veghe şi reflecție socială liberă de orice constrîngeri şi influențe partizane"[104], folosindu-şi pîrghiile economice pentru a îngrădi libertatea de expresie şi spiritul critic. Punctul culminant al acestei tensiuni este atins în decembrie 1991 cînd, printr-o acțiune concertată, revistele culturale apar îndoliate, anunțîndu-şi iminenta încetare a apariției şi, în termeni dramatici, cu litere de-o şchioapă, agonia şi moartea culturii române. Iată, spre exemplificare, cum formulează acest avertisment sobra, de altfel, revistă „Familia" din Oradea: „Mai gravă decît căderea sistemului energetic al țării, mai îngrijorătoare decît amenințarea foamei şi a frigului astronomic, mai dureroasă pentru ființa profundă a omului decît mizeria cotidiană, mai devastatoare cu mult pentru destinul poporului nostru decît incapacitatea de-a lichida mai repede structurile şi mentalitățile persistente ale comunismului, mai înspăimîntătoare decît toate acestea la un loc şi cu mult mai dătătoare de disperare este CĂDEREA CULTURII – a cărei expresie concretă şi imediată

[102] Mircea Dinescu, *Cel de-al doilea întuneric al culturii române*, în *Idem.*

[103] *Comunicat*, în „Apostrof", anul II, nr. 1-2, 1991, p. 2.

[104] *Către Guvernul şi Parlamentul României* în *Idem.*

este încetarea apariției revistelor literare, incapabile să mai facă față incredibilelor scumpiri ale hîrtiei şi tipăririi"[105].

Această confruntare instituțională (pentru care scriitorul avea, totuşi, un oarecare exercițiu căpătat în măruntele şi frecventele lupte purtate cu cenzura) a fost însoțită, încă de la începutul anilor 90, de fenomene în felul lor mai îngrijorătoare şi mai dramatice (poate, unde erau mai neaşteptate). Unul dintre ele — cel mai general, de altfel – constă în concurența pe care realitatea, explozivă şi excepțională, cu tulburările şi tensiunile existente, o face artei. O spune Mircea Cărtărescu în mai 1990 răspunzînd, cu o amărăciune (auto)ironică, unei anchete a „României literare" care întreba *Literatura, încotro?*: "Ce poate face un scriitor care are proiectele lui, care are nevoie de linişte şi detaşare ca să poată intui acel loc singular în care structura lumii şi structura lui interioară coincid? Arta cere o finețe pe care vremurile brutale n-o permit. Şi vremurile brutale nu pot fi puse-ntre paranteze de dragul eternității artei. Scriitorul, chiar cel mai nepolitic, vizionarul cel mai dus de pe lume, nu are de ales: trebuie să se implice. (…) Dacă libertatea comună este amenințată, *scriitorul trebuie să renunțe la opera lui şi să se alăture luptei tuturor*"[106] (s.a.). Problema o preocupă şi pe Gabriela Adameşteanu, cu deosebirea că prozatoarea se situează pe celălalt versant; o mare scriitoare implicată, după 1990, în construcția societății civile şi în gazetărie, ea răspunde constant celor care o acuză de dezertare din artă că stă bine, fără regrete şi frustrare, de partea vieții pentru că: „Ce carte poți să scrii atît de bine încît ea să concureze realitatea?"[107]. În alte locuri, scriitoarea nuanțează şi personalizează tulburător: „am

[105] *ALARMĂ!*, în „Familia", nr. 12, decembrie 1991, p. 2.

[106] Mircea Cărtărescu, răspuns la ancheta *Literatura, încotro?*, în „România literară", nr. 21, joi 24 mai 1990, p. 4.

[107] Gabriela Adameşteanu, *„Ce carte poți să scrii atît de bine încît ea să concureze realitatea?"*, în „Familia", nr .10-11, octombrie-noiembrie 1994, p. 16.

scris *Dimineață pierdută* şi ceea ce a urmat, apoi, pentru mine a fost o replică. O replică la acel timp, la cartea mea chiar. O replică la ceva ce mie mi se părea fără speranță. Şi m-am simțit obligată față de acest «răspuns» al vieții"[108].

Cel mai copleşitor dintre fenomenele postdecembriste (numit cu cea mai mare frecvență de către scriitori) constă în pierderea cititorilor. Se declanşează, astfel, crede Octavian Paler, „o criză fără cenzură", alimentată de indiferența cititorului care îl lipseşte pe scriitor de motivația şi de răsplata muncii sale: „Orice volum nou, semnat de un scriitor de oarecare notorietate, devenea un mic eveniment. Şi de regulă cartea se epuiza în cîteva ore. Aveam sentimentul că eram aşteptați, că fiecare şoaptă era auzită, iar aceasta te făcea să te simți răsplătit pentru umilințele «acrobației», stimulîndu-te să mergi mai departe"[109]. Pentru Ştefan Augustin Doinaş – în una dintre cele mai pregnante analize făcute rolului literaturii în martie 1990 – îndepărtarea cititorului de literatură este legitimă: „omul de azi se va recunoaşte cu mult mai multă măgulire în eroii adevărați ai zilelor noastre, eroi de luptă socială şi politică, consemnați ca atare în pagini documentare, decît în eroii visurilor sale de pe vremea cînd a visa constituia o obligatorie evaziune dintr-un mediu insuportabil"[110]. La o dezbatere organizată de revista „Familia", Alexandru Cistelecan atrage atenția scriitorului că cititorul de dinainte de '89 n-a fost devotat literaturii de bunăvoie, ci că acela era „un cititor *condamnat* la lectură"(s.a.); ca să-şi (re)cîştige un cititor al său – crede criticul – literatura nu mai poate să ignore „farmecul şi fascinația", ca şi „stratagemele

[108] Gabriela Adameşteanu, *Obsesia politicii*, p. 248.

[109] Octavian Paler, *Criza libertății,* în „România literară", nr. 25, 30 iunie-6 iulie, 1993, p. 3.

[110] Ştefan Augustin Doinaş, *Ne aşteaptă zile grele,* în „22", nr. 11, 30 martie 1990, p. 14.

de seducție”[111]. În același loc, Alexandru Vlad consideră lectura din totalitarism drept „o terapie de grup în care am fost, pe rînd ori concomitent, obiecți şi subiecți, pacienți şi confesori, sanitari şi cobai cooperanți”, iar acum, cînd această terapie a devenit inactuală, vina nu este doar a cititorului „ingrat şi recunoscător”, ci şi – dacă nu în primul rînd – a scriitorului, „vinovat de pervertirea gustului şi limbajului, de penetrarea acestei pervertiri pînă în profunzimea limbajului simbolic chiar”[112].

De altfel, cînd nu vorbeşte despre neajunsurile vremurilor sau despre ingratitudinea cititorului şi este dispus (arareori, de fapt) să se examineze pe sine, scriitorul recunoaşte că este obligat să-şi regîndească propriul statut creator. O spune – la același colocviu al „Familiei” – Al. Cistelecan cu o fermitate care a putut să treacă drept necruțare: „Toate aceste schimbări de gust, sesizabile deja, se transformă în exigențe de creație. Mai mult de atît, ele devin atît de violente încît nu mai recunosc nici un certificat de valoare dat pentru ce s-a scris înainte de 1989. Fireşte, nu-i nici plăcut şi nici uşor pentru un scriitor ce a trăit vertijul propriei clasicități să trebuiască acum nu să confirme că e un «clasic», ci, dimpotrivă, să confirme că e un scriitor”[113] . Cu aceeaşi luciditate necruțătoare priveşte creativitatea scriitorului postdecembrist Constanța Buzea atunci cînd răspunde anchetei (deja citate) a „României literare”: „Cu adevărat nu ne vom mai regăsi puterea de a scrie, decît foarte puțini”[114]. De fapt — subliniază cu îndreptățire Ştefan Augustin Doinaş – literatura pierde funcțiile sale suplimentare pe care, neaderînd la

[111] Al.Cistelecan, *„Istoria a provocat un fel de repetență generală a scriitorimii noastre”*, în „Familia”, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1994, p. 33.

[112] Alexandru Vlad, *Tentația inversării proporțiilor aisberg-ului,* în *Idem,* pp. 13-14.

[113] Al.Cistelecan, *„Istoria…”*, în *loc.cit..*

[114] Constanța Buzea, răspuns la ancheta *Literatura, încotro?*, în „România literară”, loc.cit..

ideologia totalitară (şi la funcţiile de propagandă impuse de regim) şi rămînînd de partea imperfectei naturi umane, le contactase în comunism: „Pînă la finele lui decembrie trecut, eram atît de obişnuiţi să ne gîndim că literatura de calitate nu se poate realiza decît *împotriva* unei culturi dirijate oficial de sus, încît ne simţim acum aproape derutaţi de dispariţia unui obstacol: lupta contra lui conferea poziţiei noastre artistice o dimensiune plurală – etică şi politică”[115]. Dan C. Mihăilescu crede, de asemenea, că „literatura, paradisul nostru artificial prin care am traversat atîtea anotimpuri în infern, va intra în submersiune”. Explicaţia criticului merită reţinută: „După ce ne vom fi consumat acest prim stadiu al convalescenţei, lumea va dori simultan două lucruri: *să înţeleagă* (adică să-şi aducă aminte) şi *să uite* (adică să se vindece de-a binelea). Tratamentul literar va fi eficient doar în al doilea caz. Pentru cel dintîi se vor asocia istoria, sociologia, politologia, ziaristica «mare». Va fi o foame nebună după mărturii, după documentul nud, după statistici, fotografii, memorii, anchete”[116] (s.a.).

Pierderea de către literatură a unui prim-plan în rîndul reprezentărilor comunitare (şi, mai ales, a circulaţiei şi audienţei acestora) declanşează, între scriitori, reacţii diverse. Fără să fie o regulă, se poate constata (ancheta „României literare” cu titlul *Există o criză a culturii?* derulată de-a lungul anului 1993 este ilustrativă în acest sens) că, în general, scriitorii din generaţiile mai vîrstnice, ajunşi la notorietate în comunism (notorietate exprimată în tiraje de zeci de mii de exemplare) suportă cu dificultate pierderea publicului şi a unui rol comunitar central, fiind mai dispuşi să vorbească despre angoase şi crize culturale, în vreme ce scriitorii din generaţiile mai tinere se adaptează cu mai mare uşurinţă la exigenţele şi necunoscutele (uneori imprevizibilele sau descurajantele) mişcări ale acestei noi

[115] Ştefan Augustin Doinaş, *Ne aşteaptă…*, în *loc.cit*..

[116] Dan C. Mihăilescu, *Legea pieţei, nu?*, în „22”, nr. 11, 30 martie 1990, p. 4.

dinamici culturale care, pe cei mai mulți, îi distribuie în primul rol mai însemnat. Chiar atunci cînd acceptă diagnosticul crizei, scriitorii optzecişti sînt pregătiți să vorbească şi despre soluțiile de ieşire din impas, precum Ion Simuț care îşi intitulează răspunsul la ancheta „României literare" *Posibilități de regenerare*[117]. Cei mai mulți dintre scriitorii (încă) tineri resping ideea crizei. H.-R.Patapievici consideră că „trăim epoca formulării unui pact de normalitate" şi că, în nume propriu, „resimt însă cu enormă plăcere privilegiul de a trăi în acest timp turmentat, în care spiritele se mişcă din nou, iar setea de viață pare încă o dată să renască"[118]. Dintr-o perspectivă a relativismului cultural, Alex.Leo Şerban creditează, pe lîngă Cultura mare (care „seamănă cu o divă ajunsă la senectute, pe jumătate oarbă, care încă mai ia acute în fața unei săli goale…"), şi şansele subculturilor, precum şi şansa celei dintîi de a intra într-o relație primenitoare cu cele din urmă[119].

Din 1990, literatura îşi pierde, aşadar, suprasarcina comunitară, este descărcată de atribuțiunile sale istorice, politice şi jurnalistice. Literatura încetează să mai joace rolul de conservator al adevărului şi paginile cărților literare nu mai sînt parcurse cu acea curiozitate avidă şi efemeră rezervată dezvăluirilor comunitare, curiozitate care s-a transferat în mod normal spre presă. Încetînd să mai funcționeze ca un discurs comunitar multifuncțional, literatura a fost obligată să se regîndească pe sine (în tematică, limbaj, adresabilitate şi viziune) în spațiul incomparabil mai îngust al artei şi să se plaseze, tocmai datorită statutului artistic, în marginea din care

---

[117] Ion Simuț, *Posibilități de regenerare,* în „România literară", nr. 11, 25-31 martie 1993, p. 5.

[118] H.-R.Patapievici, *La ce e bună criză?*, în „România literară", nr. 21, 2-8 iunie 1993, p. 11.

[119] Alex.Leo Şerban, *Cultura e mioapă (şi surdă)*, în „România literară", nr. 28, 21-27 iulie 1993, p. 11.

arta vorbeşte mai întotdeauna. Pentru a se păstra vie în această zonă de periferie, literaturii i se cere tot pe atîta (dacă nu chiar mai multă) putere, energie şi înzestrare, pe cît cheltuia cînd ocupa prima scenă a unei ţări adormite cu forţa, sedate de foame, spaimă şi neputinţă. Într-o pagină memorialistică scrisă spre sfîrşitul anilor '90, Gabriela Adameşteanu mărturiseşte că „literatura a încetat să mai fie pentru mine o religie, devenind, în ultima vreme, doar un încă îndepărtat «acasă»"[120]. Cred că această frază a scriitoarei exprimă, pe lîngă poziţia personală, o mişcare mai generală a scriitorilor şi a cititorilor faţă de literatură: literatura nu mai făgăduieşte (şi cititorii nu mai caută) ieşirea prin cer, salvarea sau măcar îmblînzirea pentru angoasele unei comunităţi condamnate la supunere oarbă, ea poate, în schimb, să adăpostească (în tranzit sau pe termen lung) conştiinţa individuală a unui cititor ce se apropie, fermecat, de bunăvoie. *Literatura ca acasă* este, oare, puţin?

Această schimbare a literaturii în conţinut, funcţii, structură instituţională înseamnă un proces desfăşurat pe mai multe nivele, implicînd fenomene, instituţii, orientări şi poetici aflate adesea în dispuneri neaşteptate. Paginile care urmează nu propun o radiografie a acestui proces (încă în derulare) extrem de interesant, ci – animate de o intenţie incomparabil mai modestă – ele încearcă să ilustreze doar cîteva fenomene literare reprezentative pentru primul deceniu literar al lumii noi. În mare, acestea par să urmeze mersul mai general al lumii în care se află, unde prioritare au fost – scrie Vladimir Tismăneanu – în combinaţii sincretice „nostalgia după trecut şi experimentele îndrăzneţe în construirea unei societăţi"[121]. La fel ca şi pentru

[120] Gabriela Adameşteanu, *Cele două Românii,* p. 118.

[121] Vladimir Tismăneanu, *Reinventarea politicului,* p. 194.

mulți alții, şi pentru scriitor noutatea lumii s-a măsurat, măcar pentru o vreme, în şansa de a privi înapoi. Două sînt, cel puțin, palierele la care această „vedere" retrospectivă funcționează, astfel încît se poate distinge între confruntarea pe care scriitorul o angajează cu propriul trecut literar şi raportul pe care acelaşi îl întreține cu istoria comunitară într-un sens mai larg. În primul caz, demn de semnalat îmi pare faptul că scena actualității a fost dominată de anchetele şi dezbaterile referitoare la examenul literaturii române postbelice: pe lîngă deja citatele anchete ale „României literare", în 1990 „Familia" începe o dezbatere despre *Ierarhia valorilor în actualitate*, în vreme ce „Orizont" desfăşoară, în acelaşi an, o anchetă despre *literatura de sertar*, în 1991, „Apostrof" găzduieşte în mai multe din numerele sale ancheta *Revizuiri şi supraviețuiri,* în 1993 „Vatra" propune, plecînd de la un text violent contestatar semnat de Ioan Petru Culianu, *Un examen al culturii române* etc. În întreaga perioadă de după 1990, termenul care a apărut cu cea mai mare frecvență în aceste dezbateri a fost, incontestabil, cel de *revizuire,* generator, în egală măsură, de temeri, amenințări şi promisiuni. În primăvara acestui an, 2003, „România literară" reuşeşte să adune, la una din întîlnirile sale, în jurul acestei teme, o mare parte dintre cei mai importanți critici literari ai momentului într-o discuție – atît cît se întrevede aceasta din reportajul/rezumat realizat de Alex. Ştefănescu[122] — foarte animată. Fraza sub egida căreia întîlnirea a avut loc („să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica") surprinde ceva din spiritul în care problema a fost pusă în bună parte din mediul literar: mai degrabă în descendența personajelor lui I.L.Caragiale, decît în cea a textelor lui Eugen Lovinescu. Indiferent dacă au fost privite cu indulgență sau cu teamă, nu o dată ridiculizate, revizuirile au ajuns să fie percepute mai

[122] Alex. Ştefănescu, *Întîlnirile „României literare". Să se revizuiască, primesc!…*, în „România literară", nr. 6, 12-18 februarie 2003, p. 15.

degrabă ca o amenințare fantasmală (oarecum ca inspecțiunea pentru nenea Anghelache) decît ca un exercițiu critic serios, normal şi necesar, ce poate fi realizat, eficient, nu prin tranzacționări de prestigiu şi notorietate între grupuri literare, ci prin (mai lipsită de vizibilitate) lectura de text. A relua la lectură cărți literare apărute pînă în 1989, supuse, atunci, atîtor presiuni şi, recunoscute de autorii înşişi, atîtor intervenții non-literare, politice, este un act de onestitate profesională pe care nici scriitorii, nici cititorii lor calificați, criticii (fie aceiaşi de ieri, fie cei veniți din sensibilitatea noilor generații literare), nu este normal să-l recuze. Pe lîngă dezbaterile publice (purtate, inevitabil, într-un plan general), fapt este că, în practica lecturii, literatura decembristă a intrat mai discret (ceea ce nu înseamnă mai puțin autentic) într-o mişcare de reaşezare. Mutațiile cele mai însemnate se petrec mai puțin în poezie (în linii generale, marea poezie de dinainte de 1989 rămîne pe vechile amplasamente în evaluări), ci mai serios în cazul prozei unde pactul de verosimilitate a lumilor poate fi mai uşor viciat în fibra rezistenței sale estetice. Or, prozatorul din regimul comunist a ignorat adesea legile verosimilității artistice, construindu-şi operele în baza şi cu mijloace ale urgenței jurnalistice. În paginile care urmează, o primă secțiune (*Trezirea la viață a cărților*) reuneşte *cîteva* relecturi. Am preferat aici să vorbesc despre acele cărți care rămîn şi, uneori, revin, ca mari opere literare ale postbelicului, să vorbesc, aşadar, nu despre opere de bună reputație şi succes care intră în umbră (să precizez: un succes binemeritat atunci, dar mai mult un succes neliterar, chiar dacă acesta a fost regizat de profesionişti ai scrisului şi s-a consumat iradiind din mediul literar), ci despre *cărțile care s-au trezit la viață*, în unul din cele mai interesante fenomene pe care literatura îl înregistrează după 1989. Ele aparțin unor categorii diferite, unele au fost bine primite la momentul apariției, dar n-au intrat, încă, pe măsura importanței lor actuale într-un circuit al valorilor literare: *Matei Iliescu* de

Radu Petrescu, *Dimineață pierdută* de Gabriela Adameşteanu, *Prințul Ghica* de Dana Dumitriu. Altele au beneficiat de o notorietate clandestină, legendară, dar inactivă, pentru că s-a consumat în absența cărților, interzise în epocă întrucît apăruseră în străinătate, precum este *Ostinato* de Paul Goma sau *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici. Altele sînt readuse la viață de resurecția mai largă a nonficționalului, opere, însă, de primă însemnătate artistică, precum *Viața ca o pradă* de Marin Preda şi *Supraviețuirile* de Radu Cosaşu.

Cît priveşte raportul pe care literatura îl întreține după 1990 cu trecutul comunitar, aici probabil că se exersează nostalgia cu forța ei recuperatorie, constructivă: nostalgia, însă, după acel trecut interzis, deformat sau şters în comunism. În această privință, cred că se cuvine recunoscut literaturii un merit: fiind discursul comunitar care, înainte de 1989, a încercat (oricît de limitat şi, uneori, întortocheat) să prezerve memoria, care a lucrat, în mod consecvent, cu acestă temă, după 1990, tocmai literatura (mai ales – la nivel instituțional — prin revistele literare şi colocviile organizate de acestea) a avut supleţea şi adaptabilitatea (chiar dacă nu întotdeauna ştiința şi metodologia adecvate) de a găzdui dezbateri şi de a publica pagini despre istoria generală ocultată în comunism.[123]. În 1998,

[123] O bună analiză a crizei memoriei existentă în societate face Alina Mungiu în *Românii după '89*, Bucureşti, Humanitas, 1995. După ce enumeră cîteva din ideile false sau deformate care există despre trecut, autoarea observă: „În ultimii ani ai lumii totalitare şi primii ani ai lumii post-totalitare, supraviețuitorii comunismului din România nu erau complet izolați doar de Occident, cu care nu mai găseau limbajul potrivit. Ei se regăseau la fel de izolați şi față de propriul lor trecut. Un popor în care elita este distrusă sau redusă la tăcere şi în care stăpînirea este suficient de lungă ca toți cei care trăiseră conştient şi alte vremuri să îşi atingă sfîrşitul biologic este practic un popor nou. Această distrugere n-a fost accidentală, ci programată. (…) De acest proces supraviețuitorii, dacă nu au o educație superioară şi deseori nici

în numărul 100 (aniversar) al revistei, Marta Petreu, redactor-şef al „Apostrofului", scrie despre orientarea revistei sale: „Şi, cum gloria *Apostrof*-ului (atîta cîtă este) s-a clădit mai ales pe seama documentelor, scrisorilor, textelor vechi rătăcite şi recuperate, cum numele *Apostrof*-ului s-a clădit în mare parte pe seama restituirilor de istorie literară, a «dosarelor» şi a «arhivelor», am imaginat, pentru numărul 100, un «dosar» aparte"[124]. Din 1990, paginile de document au fost prezente, de altfel, în (mai) toate revistele literare, după cum aceleaşi reviste au susținut şi promovat cărțile de mărturii ale victimelor regimului. Acuzată adesea de a nu fi dat, după 1990, marile cărți de ficțiune despre lumea comunistă, literatura a făcut, în schimb, în această privință, o mişcare mai interesantă şi mai importantă sub raport artistic. Prin alianța (ce a putut să treacă drept o mezalianță, fiind deplînsă, sub acest nume, în destule rînduri) pe care a făcut-o primind în propriul teritoriu mărturii şi confesiuni (unele, in intenție prioritar documentare) nonficționale, *literatura a asigurat o nouă autenticitate şi vitalitate pentru tema memoriei* şi, în acelaşi timp, a extins cîmpul de selecție artistică.

---

atunci, nu mai sînt conştienți. Ei se consideră moştenitorii fireşti ai unui popor normal, ca în orice țară, cu o istorie şi o tradiție. După cum am văzut însă, pentru o bună parte a populației este un fals trecut şi o falsă tradiție care le-a fost construită, una simplificată, stereotipizată, din filmele de la Buftea şi serialele patriotice ale televiziunii" (p. 128). Despre „o criză a memoriei colective" (incluzînd aici şi starea critică în care se află cercetarea istorică) vorbeşte Alexandru Zub în acuta convorbire purtată cu Sorin Antohi, *Oglinzi retrovizoare. Istorie, memorie şi morală în România,* Iaşi, Polirom, 2002, iar Adrian Cioroianu crede că „falsa memorie «istorică» inculcată la scara cîtorva generații, timp de decenii, este cu mult mai dăunătoare – în societatea de azi — decît izbucnirile incurabililor (dar nimic mai mult) nostalgici" (*Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanități contemporane*, p. 16).

[124] Marta Petreu, *O sută de autori şi încă unul*, în „Apostrof", anul IX, nr.9 (100), 1998, p. 7.

Sigur că nu toate cărțile care au fost primite bine de scriitori şi critici literari rămîn definitiv în zona artei, o bună şi deloc complicată judecată estetică le ierarhizează la locul cuvenit. În schimb, din rîndul acestor scrieri mărturisitoare, nonficționale, literatura a avut şansa de a-şi aclimatiza veritabile, majore opere de artă, precum *Jurnalul fericirii* de N.Steinhardt, *Evadarea tăcută* de Lena Constante sau *Caietul albastru* de Nicolae Balotă. Alături de ele am reținut, în interiorul aceleiaşi secțiuni (*Arabescuri interioare*), două cărți scrise de autori care au susținut, ca nimeni alții în postbelic, vreme de decenii, memoria românească: *La apa Vavilonului* de Monica Lovinescu şi *Trecut-au anii…*de Virgil Ierunca. Tot o operă neartistică, construită, dimpotrivă, după toate regulile ştiinței (fiind o ediție critică de documente), este şi *Ultima carte* de Anton Golopenția. Felul în care s-a născut, prin intersectarea a două memorii, a tatălui şi a fiicei (Sanda Golopenția, îngrijitoarea ediției), a închisorii şi a exilului, precum şi forța pe care o are, o fac, în multe privințe, exemplară şi expresivă, într-un mod substanțial, asemănător celui în care *Arhipelagul Gulag* este o scriere expresivă.

În ce priveşte inovația literară propriu-zisă (literatura de ficțiune), consider că ea contrazice acele bilanțuri negative şi, asociată lor, retorica lamentației care revin periodic în actualitate. Au apărut mari cărți prin care au fost reconfirmate vocații, au apărut cîțiva excelenți noi scriitori, s-au publicat, în genuri diferite, volume de foarte bună calitate literară. Nu mi-am propus, în cea de a treia secțiune a lecturilor (*Din lumea nouă)*, un inventar al celor mai bune cărți ale acestui peisaj literar – în opinia mea — mulțumitor, ci doar o selecție din rîndul volumelor de proză care şi-au ales ca temă lumea de după 1989. Este o orientare tematică aflată, încă, la început. Mulți dintre scriitori au practicat discursurile nonficționale, mai ales publicistica, pentru a da un răspuns imediat realității caleidoscopice, exasperante, fluctuante şi, în mod sigur, acaparante, dacă nu seducătoare. În schimb, răspunsul artistic,

întrucît este (rămînînd la străvechea distincție aristotelică, mereu operantă) universal, se încheagă mai greu şi nu din lenea, neştiința sau trădarea prozatorilor, ci – înclin să cred – din veritabile exigențe estetice. Prozatorii au aşteptat (la fel, poate, ca şi cititorii lor) ca această nouă, neştiută încă lume să capete un sens, să se limpezească, fie şi în dezordinea sau în coşmarescul ei.

Din materialul restrîns pe care l-am avut la dispoziție şi din (şi mai) puținele cărți ale acestei selecții, s-au relevat, totuşi, cîteva asemănări în imaginarul acestor prozatori provenind din generații şi poetici diferite. Dincolo de faptul că toți apelează la un material al realității imediate (cu inevitabile locuri comune), dincolo de personaje şi situații narative asemănătoare, în toate aceste volume apare, dacă nu în prim-plan, atunci în fundal, imaginea țării. Este „o țară ca vai de ea" (Petru Cimpoeşu), o „țară prăpădită care o să se pună pe picioare cînd o face plopul pere şi răchita micşunele" (Dumitru Țepeneag), „o lume a cărei zvîcnire de eroism se consumase într-o săptămînă din decembrie '89, săptămînă a cărei amintire o tot morfolea, la prilejuri rituale, ca pe o bomboană veche"(Adrian Oțoiu); din această lume, „toți vor să plece, s-o întindă în străinătate" (Țepeneag), pentru că „aici trăim ca nişte emigranți" (Petre Barbu), aici se desfăşoară „metastaza speranței"(Oțoiu), aici „ne aflăm în plină țiganiadă, ne luptăm legați la ochi cu o turmă de porci şi ne credem victime şi eroi"(Florina Ilis).

Comun le este, de asemenea, acestor universuri imaginare, caragialismul explicit şi subliniat. Excepție făcînd Florina Ilis (din proza căreia nu lipsesc citatele din opera dramaturgului, dar fără a depăşi limita aluziei culturale), toți ceilalți prozatori îşi construiesc discursurile în replică la Caragiale: măcar la nivel de personaj, dacă nu în temă şi viziune, lumile lor se recomandă drept o prelungire a lumii caragialiene, însă nu neapărat, şi deloc în primul rînd, în latura comică, ci în cea excesivă, halucinantă şi aberantă, la limită cu

grotescul şi macabrul. Simptomatic îmi pare faptul că unul din cei mai puternici scriitori ai ultimelor decenii, Cristian Popescu, pe lîngă faptul că se situa pe sine în *Dinastia Caragiale*[125], acolo unde scriitorii români şi-au dorit adesea să fie, dă o replică poemului *Trebuiau să poarte un nume* scris de Marin Sorescu, notoriu altădată, care pune în efigia națională figura eminesciană în varianta înaltă şi metafizică, propunînd în loc chipul lui Caragiale: „Caragiale n-a existat. A existat doar o țară frumoasă şi tristă în care mai toți oamenii erau condamnați la crîşmă pe viață. Cu halbe de bere legate la-ncheietura mîinii în lanțuri. De zăngăneau cîrciumile la fiecare sorbitură. A existat un fel de rai ponosit în pomii căruia creşteau gheare şi gîturi de găină şi mai ales picioare şi capete de porci. Dar femeile acelui loc îşi îmbiau degeaba bărbații să guste din ele. Căci oricît au muşcat ei de pofticioşi n-au reuşit să cadă de tot din raiul acela.

Dar mai ales a existat o baladă numită «Miorița», care sintetiza spiritualitatea acelui popor. În ea fiind vorba despre doi ciobani care-l omoară pe al treilea fiindcă era mai bogat. Acesta din urmă avea şi o mioară năzdrăvană pe care o iubea foarte mult şi cu care vorbea şi se-nțelegea de minune, ea fiind simbolul legăturii sale puternice cu natura. Şi toată lumea din acea țară se-ntreba în ascuns: ce-o fi făcut săraca mioară după moartea stăpînului drag? Dar nimeni n-avea puterea să-şi spună-n față adevărul adevărat. Şi anume că la trei zile după omor oaia s-a dus la ciobanii criminali şi le-a spus: «Mangafaua mea, cel mai sacru amor, m-a tradus cu o mîndră crăiasă, cu a lumii mireasă. Sînt singură şi ambetată, de trei zile-ncoace iarba nu-mi mai place, gura nu-mi mai tace. Sînt foarte rău bolnavă. Veniți să-i tragem un chef.»

---

[125] Cristian Popescu, *Dinastia Caragiale*, în „Nouăzeci", nr. 5, septembrie, 1992. O foarte frumoasa carte despre *Clanul Caragiale* (în sens familial, în primul rînd, dar şi cu subtile deschideri spre o tipologie a creativității) a scris Ion Vartic (Cluj, Biblioteca Apostrof, 2002).

Nu. Caragiale n-a existat. Au existat nişte cimitire desfundate, săpate cu buldozerul. Ca să vină copilaşii de clasa-ntîi şi să caligrafieze, să scrijelească cu un cuțitaş pe toate țestele scheletelor: MADE IN ROMANIA. Ca să fie morții noştri cei dintîi, ăi mai prima din toți, volintiri acolo la-nviere, la Judecata din Urmă.

Şi-a mai existat un băiețel de vreo 6-7 ani, numai în chiloți – l-am văzut eu cu ochii mei – care adormise cerşind, cu mîna-ntinsă, în stația de metrou şi oamenii îi puneau mai departe bani în palmă şi el se trezea fericit de cît primise în vis…

Şi-au mai existat şi nişte mame care-şi alăptau cu greu copiii, de la colțul ochilor, cu lacrimă, nu de la țîță, cu lapte…

Şi pentru că toate astea trebuiau să poarte un nume, un singur nume şi pentru ca oamenii aceia să poată hohoti în voie de toate acestea – li s-a spus simplu: Caragiale…”[126].

M-am oprit în pragul cărților scrise de cei mai tineri prozatori, cei debutanți în jurul anului 2000. Odată cu ei, se petrece o modificare substanțială de aşezare în lume. Dacă pentru scriitorii ale căror cărți le citesc acum, există conştiința că lumea despre care scriu este nouă, ceea ce le modelează într-un fel particular viziunea, pentru foarte tinerii scriitori acest gînd nu mai este prezent sau nu într-o manieră hotărîtoare artistic. Mai potrivit ar fi să spun: ei nu mai au acelaşi trecut. Pentru ei, cei care vin, în fond, din viitor (în numele cărora scriu), realitatea în care trăiesc şi îşi construiesc universurile imaginare este una oarecare, îmbătrînită, învechită, îmbîcsită, o realitate, acolo, veche de cînd lumea. Sigur, sub semnul artei, întîlnirea

[126] Sub titlul *Caragiale n-a existat*, textul a apărut pentru prima dată în „Nouăzeci”, nr. 6, octombrie, 1992, fiind reluat cu titlul *„Trebuiau să poarte un nume”* în Cristian Popescu, *Arta Popescu. Poem, 1987-1993*, Bucureşti, Societatea „Adevărul” S.A., 1994, pp. 62-63.

acestor lumi este nu doar posibilă, dar şi inevitabilă şi necesară. Dar aceasta este, deja, o altă istorie.

TREZIREA LA VIAȚĂ A CĂRȚILOR

Durabile corpuri de aer

Între operele literare care revin la viață pentru motivul că autorul lor s-a încăpățînat să facă artă, stăruind asupra cuvintelor cu o răbdare de artizan, romanul lui Radu Petrescu, *Matei Iliescu,* ocupă un loc dintre cele mai însemnate şi, deopotrivă, reprezentative. Roman cu o foarte lungă gestație, început în 1950 şi publicat în 1970, foarte bine primit la apariție, *Matei Iliescu* a rămas apoi în atenția a foarte puțini (este adevărat, privilegiați) cititori. Astăzi el revine în prim-plan, după cum, între altele, o dovedeşte şi ancheta revistei „Observator cultural"[127], ce îl plasează pe a patra poziție între romanele postbelice. Schițîndu-i în paginile de față „biografia" şi descriindu-i (sumar) liniile de rezistență ale structurii propun o explicație pentru această, atît de binevenită, trezire la viață.

Întrucît autorul practică în mod constant însemnările zilnice, referințe despre scrierea romanului se găsesc în mai multe dintre jurnalele sale publicate (*Ocheanul întors,* 1977; *Părul Berenicei*, 1981; *A treia dimensiune*, 1984; *Catalogul mişcărilor mele zilnice,* 1999), ceea ce face ca *Matei Iliescu* să fie opera care – în literatura română – beneficiază de cele mai ample documente ale producerii sale. Începută în 1950 (prima notație – în *Catalogul…*- este datată 19 iunie 1950), redactarea romanului este abandonată după aproximativ un an şi reluată în 1961. Din acest moment, întreg timpul liber, mereu greu de cîştigat, de

[127] Este vorba despre ampla anchetă *Romanul românesc al secolului XX*, la care au răspuns 102 critici şi istorici literari, publicată în " Observator cultural", nr. 45-46, 03.01 – 15.01.2001.

obicei „smuls odihnei" (Radu Petrescu lucrează ca funcționar la Institutul de Cercetări horti-viticole Băneasa) şi toate forțele autorului sînt consacrate cărții, devenită o adevărată obsesie, a cărei elaborare se încheie în 17 iunie 1964. *Părul Berenicei*, jurnalul de creație al romanului, cuprinde tocmai acest interval (ianuarie 1961 – 17 iunie 1964), reținînd împrejurările scrierii (dintre care nu lipsesc neajunsurile materiale şi boala), lecturile, emoțiile, superstițiile, ritmul de lucru, intențiile şi semnificațiile cărții. Odată încheiat, în 1964, romanul este propus Editurii pentru literatură care îl repinge. În 1966, Miron Radu Paraschivescu publică un fragment (capitolul VIII, *Sărutul*) în *Povestea vorbei*, suplimentul revistei *Ramuri,* încercînd apoi pe mai multe căi să promoveze tipărirea romanului care îi provocase entuziasmul. *Matei Iliescu* va apărea abia în 1970, la Editura Eminescu din Bucureşti.

Conceput ca o replică la două dintre romanele maeştrilor recunoscuți ai autorului (*Educația sentimentală* de G.Flaubert şi *Enigma Otiliei* de G.Călinescu), *Matei Iliescu* este, în sensul cel mai larg, un *roman al formării* ce are în centru inițierea erotică sau, în termenii lui Radu Petrescu, "Prin chiar faptul că analizez acolo cum se comportă dragostea, *cum creează dragostea pe om* (pe bărbat), cartea va depăşi granițele obişnuitelor romane de dragoste pentru că punctul meu de plecare mă sileşte să arăt (şi nu numai teoretic, ci dramatic) naşterea (crearea) lui Matei nu numai în raporturile cu Dora (…), ci cu toată lumea, inclusiv cu el însuşi" (*Părul Berenicei)* . Cele mai însemnate raporturi (după cele cu Dora) sînt cele familiale, ceea ce permite o investigație a mediului burghez dintr-un „obscur orăşel de provincie", creînd un fundal de „normalitate" poveştii de iubire, în măsură să-i reliefeze nu doar intensitatea, ci şi natura cu totul specială (de altfel – previne unul dintre personajele adulte, subliniind antiteza – „oamenii normali, sau atîta vreme cît sunt normali, nu iubesc", iar Matei crede că „Oraşul e prea mic pentru noi"). Din acest fundal se detaşează ca fiind de cea mai mare

complexitate şi cu adevărat structurantă pentru protagonist relaţia cu tatăl său. La fel ca şi Niculae Moromete, eroul lui Marin Preda[128] cu care, în această privinţă – deşi provenind din universuri romaneşti complet diferite – seamănă surprinzător de mult, Matei se consideră în raport cu tatăl ca fiind „mereu în faţa unei enigme", care nu funcţionează, însă, inhibant, ci, creînd emulaţie, dă sensul major al formării. Pentru prima dată enigma este asociată cu figura paternă în copilărie cînd, după o importantă – dar nu falimentară, totuşi — pierdere financiară, tatăl decide (spre stupefacţia familiei şi, în special, a soţiei, care îl suspectează de a-şi fi pierdut minţile – un secret care, auzit clandestin, produce o mare spaimă băiatului) să părăsească Bucureştiul şi să se stabilească în N., orăşelul de provincie. Semnificaţia bizarei hotărîri paterne se va desluşi cu claritate peste cîţiva ani (la vremea în care Matei intra în adolescenţă), dovedind că ea ascundea chiar taina cea mare: "atins de un rău misterios", tatăl se retrăsese aici, în fosta casă a unui frate mort cu mulţi ani în urmă, pentru că el însuşi se pregătea să moară. Dacă, încă pe cînd acesta se afla în viaţă, Matei se simţea mai degrabă fiul tatălui decît al mamei sale, dezvoltînd un puternic sentiment de complicitate faţă de cel dintîi, după moartea lui adolescentul ajunge la „conştiinţa că acum a rămas singur pe lume" şi „se singularizează în toate felurile cu putinţă", în timp ce pe mama o percepe ca fiind „o fiinţă străină", căreia „nu-i vedea sufletul". În schimb, la scurt timp de la moartea părintelui său, fiul începe să ţină un jurnal în care nota lucrurile

[128] Nu este lipsit de semnificaţii că într-o scurtă, dar consistentă analiză, consacrată lui *Marin Preda după 1970*, Radu Petrescu identifică în opera confratelui tema " băiatului care-şi este sieşi tată", precum şi "funcţia cosmică a ochiului, a privirii", de fapt două obsesii constante ale scrisului propriu care devin, astfel, două punţi între operele unor scriitori atît de diferiţi (*Timpul n-a mai avut răbdare : Marin Preda,* Bucureşti, Cartea Românească, 1981, pp. 343-348).

„de care ținea atît de mult să se ferească", unde jurnalul funcționează, în chip străveziu, ca un substitut al tatălui şi semnalizează, deopotrivă, dimensiunea autoreflexivă, foarte subtilă, a romanului însuşi. Pentru că, la fel ca fiul care, trecut prin experiența erotică, ajunge să se deprindă de sub autoritatea paternă şi să constate el însuşi cu uimire că „mă pot gîndi la tata ca la un străin, eu însumi fiindu-mi tată şi fiu în acelaşi timp", romanul urmează regula de creştere a propriului erou şi bazîndu-se pe forma primitivă a jurnalului din adolescență ajunge el însuşi la maturitate înghițindu-şi tatăl (jurnalul care aici nu se vede) şi fiind, prin anumite procedee date în vileag în *Părul Berenicei*, „simultan tată şi fiu": „Metoda de care vorbesc este aceea de a relua scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în supraimersiune. Joyce reia scene din *Odiseea, Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuşi, romanul îşi conține modelul, originea, îşi este sieşi simultan tată şi fiu".

În planul vieții personajului, maturizarea se realizează prin Dora, femeia care pentru un interval apreciabil de timp, pînă la desăvîrşirea inițierii (ce coincide chiar cu momentul desprinderii de tată), este identificată, într-o lume de străini, ca fiind *geamăna*: „Soarta ei seamănă cu a mea", înțelege Matei. De altfel, iubirea se înscrie într-o acoladă care se deschide prin acestă recunoaştere a asemănării şi se încheie atunci cănd Matei „pricepu că avea de a face într-adevăr cu o ființă străină, cu o ființă de sex ambiguu, motor al înnoirii şi soră bună a morții", ceea ce înseamnă că după tema iubirii, tema îngemănării/înstrăinării (fața şi reversul unei singure probleme) este a doua ca importanță în roman. Dezvăluind tiparul liric al creativității lui R.Petrescu, tematica în cauză se sprijină în adînc pe o metaforă, relevată în momentele esențiale ale traseului erotic: metafora oglinzii. Chiar cea dintîi întîlnire (*recunoaşterea)* dintre Matei şi Dora (tînăra nevastă a avocatului Albu, la care Matei intră, după insistențele mamei, în ultima sa vacanță înainte de plecarea la Universitate, ca secretar

particular) se petrece în oglindă: „Matei văzu în încăperea cealaltă, la care şedea cu spatele, o femeie într-o rochie vişinie, mată, cu părul negru înfoiat şi coborînd astfel pe ceafă, trecînd repede, uşoară. Purta în mînă o eşarfă albă care ajungea pînă aproape de podea, trase sertarul unei comode acoperite cu o placă de marmură cenuşie pe care se sprijinea fotografia unui bărbat în vîrstă (…) şi dădu să plece cu ea. În acel moment privirile lor se întîlniră în oglindă". Mai tîrziu, într-un moment de vîrf al iubirii (tratat într-un registru bucolic, unde cuplul reface imaginea lui Daphnis şi Chloe), copleşită de dezmierdări, Dora îi cere lui Matei să se oglindească împreună în undele unui „rîu minunat", în care are plăcerea să descopere că seamănă atît de tare încît „parcă am fi fraţi". În schimb, după cîteva săptămîni, atunci cînd iubirea devenită pasiune părăsea inocenţa idilică a tăpşanului pentru cunoaşterea fierbinte a alcovului, tot Dora observă, într-o oglindă de dormitor, de această dată, că asemănarea se pierde. Pe cînd apar primele semne ale înstrăinării, Matei descoperă o altă semnificaţie a oglinzii, care a lucrat mereu, pe dedesubtul dragostei lor, cea de uitare, „apă moartă, care uită pe cei care s-au reflectat în ea", pentru ca atunci cînd survine despărţirea definitivă (şi la înţelegerea căreia bărbatul parvine tot pe o cale asemănătoare cu cea din clipa întîlnirii, mai degrabă de tipul revelaţiei decît a raţionamentului), aceasta să fie marcată printr-un gest opus celui al oglindirii făcut, deloc întîmplător, în cuşca îngustă, sufocantă, a ascensorului: „Apoi, cu sunetele şi mirosul acesta în sine, intră în cuşca ascensorului. Între pragul ei de jos şi marginea dinspre el a coridorului, întrevăzu, în clipa în care trăgea uşa, golul întunecos în care avea să coboare. Atunci începu să înţeleagă ce se petrecuse. Ca să nu se vadă, se sprijini cu spatele de oglindă".

Conţinînd-o în ceea ce înseamnă esenţa sa, metafora oglinzii nu este în măsură, însă, să reţină feţele atît de diferite ale iubirii pe care romanul le străbate, uneori suprapunîndu-le

palimpsestic (acordînd, aşadar, unui episod mai multe semnificaţii). În istoria ei, iubirea înseamnă o amplă dezvăluire de sine ce, trecînd prin bucurie, tristeţe, joc sau suferinţă scoate la suprafaţă chipurile, ele însele de mare diversitate, ale fiinţei umane. Prin Dora (numită, atît de potrivit, „împărţitoare de daruri"), Matei îşi descoperă acea senzitivitate specială pe care singură prezenţa femeii o poate provoca („nu mai sînt compus decît din senzaţiile pe care (…) le depune în mine prezenţa ta"), trăieşte sentimentul de a fi reuşit — într-un tip de experienţă din nou unică, îndatorată unei puteri cvasivrăjitoreşti a femeii – să se sustragă timpului („eliberîndu-l, astfel, pe el, de incubul prefacerilor şi al schimbării") şi înţelege virtuţile excepţionale cu care dragostea împroprietăreşte cuvintele: de o frază *dreaptă* a iubitei („Sunt fericită că-ţi plac"), Matei simte că „m-aş putea agăţa de ea cu amîndouă mîinile ca de un trapez atîrnat de bolta aceasta neagră şi înstelată, şi să mă leagăn şi să mă răsucesc pe ea la nesfîrşit". Experienţa cea mai însemnată, însă, se petrece – cu o intenţie clar anti-psihologizantă într-un roman care, fără să ignore psihologia erosului, îşi propune decis să o depăşească – în ceea ce Matei numeşte „corpul său de aer"[129]. Dacă la

[129] Sub titlu de ipoteză (destul de riscată, poate, dar, în acelaşi timp, îndeajuns de seducătoare), vreau să semnalez, în ordinea acestei tematici a *corpului de aer*, existenţa unui poem construit pe această temă, publicat în « Revista literară », anul III, nr.26, duminică 10 august 1947 şi semnat de… Matei Iliescu. Iată-l, în întregime : „ Trupul şi-a pierdut consistenţa/ca o revărsare largă de ape; /curgerile asemănînd sălciilor/pe văile vîntului.// Din cînd în cînd, turburat/de aerul şi cunoscutul/fumului ce începeţoşa casele/au căutat rădăcinile prin case/pămîntul îmi trimitea sîngele.//Cît miros din cîteva caise şi/cîtă plăcere în prelingerea/prin lumina lichidă !// După amiezele de vară aurii/şi topite, se scurg prin crăpăturile/amintirii ca apa într-un bazin spart.//Plecat înspre răşina ce-mi biruie/plecarea, mi-au adulmecat/cîinii de la stînă sufletul.//Pe întunericul din urmă/ploaia scrie caligrafic, linii albe.//Pe cîmpuri părăsite/întîlnesc pe cei de demult pierduţi/şi unii prin

şaisprezece ani descoperise că „patria lui este cerul" şi că „o dulce, sacră ameţeală rarefia pământul de sub el, îl legăna între două văzduhuri", în iubire Matei nu va pierde, ci îşi va întări „esenţa aeriană" (tocmai străbătînd şi zona de noroi) şi credinţa că „locuiesc şi acum în cer". Mai mult decît semnificaţiile mitologice care apar astfel şi care dau personajelor identităţi suplimentare de tipul Matei – Zeus, Dora – Diana ori Demeter – Persefona etc. („transpoziţiile" mitologice – în expresia autorului – sînt, de altfel, pe îndelete explicate în *Părul Berenicei,* destul de frustrant pentru comentatorul care nu se mai lasă ispitit de acest drum deja lămurit), este în cauză în acest plan dimensiunea metafizică a romanului sau, tot cu expresia autorului, „fondul religios al cărţii mele". Aceasta înseamnă nu

---

alţii pătrunşi/suferim îmbrăţişări " (*Jurnal de călătorie*). Ipoteza mea este că Matei Iliescu ar fi pseudonimul lui Radu Petrescu, ceea ce ar însemna că, dacă nu ideea romanului, atunci măcar ideea acestei identităţi (fantasmale) a apărut foarte devreme. Precizez că, în cursul aceluiaşi an, Radu Petrescu, student al Universităţii bucureştene, publică în mai multe rînduri grupaje de versuri în „Naţiunea", publicaţie condusă de G.Călinescu (profesorul preferat) şi că există frapante asemănări între poemul din „Revista literară" şi acestea din urmă. Pentru că nu este aici locul potrivit pentru o analiză textuală, propun spre comparaţie un singur poem, semnat Radu Petrescu, publicat în „Naţiunea", anul II, 3 februarie 1947 : "Obosit de prea multu-mi eu, un cîntec dimineaţa ascult/în timp ce-n lumină conversează amabil/sinucigaşi de demult./Simt în jur/un somn de eternitate -/sau numai albine roind în afundul grădinii, în vis ?/ Doruri fără contur mă-nvăluie/ca un basm cu semnificaţii uitate,/ca o şoaptă turburător de înceată auzită cîndva/în dosul unei ferestre/ce pentru totdeauna, de-atunci, mi s-a-nchis.//Prizonier al luminii, al dulcelui ceas matinal,/visez fericirea de-a fi mineral/şi în depărtări, din străfunduri uitate de cuget,/o pasăre se întrupează din mine/şi o urmăresc/pierzîndu-se-n albul miracol ceresc,/ca un cîntec de fluier în calme întinderi agreste.//Obosit de prea multu-mi eu, un cîntec dimineaţa ascult,/În timp ce-n lumină, conversează amabil/sinucigaşii de demult ".

numai că iubiții au corpuri aeriene şi cosmice, dar şi că iubirea însăşi este de esență divină într-un înțeles platonician pe care – din nou ca un prea bun comentator al cărții sale – Radu Petrescu îl consemna în *Părul…:*"Dragostea nu se termină niciodată pentru că ea produce în individ transformări în şir infinit. Sub acest aspect o privesc eu în *Matei Iliescu,* acest roman platonician". Romanul însuşi se încheie subliniind această dimensiune metafizică a iubirii: la ani distanță după ce despărțirea avusese loc, iubirea continuă şi Matei „vedea frumusețea în Dora, aşa cum creştinii văd lumea în Dumnezeu", imaginea femeii rămînînd „o certitudine, (…) ceva solid de care să se prindă", chiar dacă pe lîngă Dora cea reală bărbatul trece, în vreme ce se gîndeşte cu mare intensitate tocmai la ea, fără a o recunoaşte.

Marea obsesie a autorului, *Matei Iliescu* este, deopotrivă, şi marea sa reuşită, roman prin care Radu Petrescu. poate fi proclamat – aşa cum, nu fără oarecare ironie, nota în vremea scrierii sale – „doctor în ale lui Amor", dar şi docent în ale Artei, *Matei Iliescu* apropiindu-se de regimul exemplar al capodoperei.

După treizeci de ani şi o revoluție

Deoarece Paul Goma a făcut, după Revoluția de la Budapesta (1956), închisoare politică, urmată de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, reprezentînd, astfel, din punctul de vedere al autorităților comuniste, un *caz* şi mai cu seamă pentru că foloseşte în scrierea romanului *Ostinato* material autobiografic (ce devine, în ochii cenzurii, material politic), romanul – început încă pe cînd se afla în Bărăgan, reluat în 1965 şi considerat încheiat în 1966, chiar dacă, şi după această dată,

autorul continuă să îl rescrie – este refuzat, apoi amînat sistematic de către editori. Un prim manuscris (cu titlul *Cealaltă Penelopă, cealaltă Ithacă*) este propus în 1966 Editurii de stat pentru literatură şi artă (ESPLA) care îl respinge sub motivul că nu se debutează cu un roman, ci cu proză scurtă. În 1967, revista germană din România „Neue Literatur" publică un fragment din *Ostinato* în traducerea Annemonei Latzina şi a lui Dieter Schlesak, fragment remarcat – înainte de apariţie, în redacţia revistei – de către Miron Radu Paraschivescu care, cel dintîi, îl va considera pe tînărul autor „un Soljeniţîn român". Tot în acelaşi an, P.Goma trimite prima variantă a romanului în Occident, pentru ca la sfîrşitul anului următor o a doua variantă să ia aceeaşi cale. Într-o manieră rămasă unică în România socialistă – unde relaţiile cu străinătatea, ţinînd de o zonă interzisă, constituiau un secret maxim – Goma nu pregetă să facă publică această ştire, după cum tot el îşi va avertiza editorii (de la ESPLA, apoi de la Eminescu) că traducerea are mari şanse să preceadă apariţia cărţii în ţară. Spre stupoarea multora, care îl suspectau pe autor de teribilism, *Ostinato* (tradus în germană de Marie–Thérèse Kerschbaumer) apare în octombrie 1971 la Suhrkamp Verlag şi, în acelaşi an, în traducerea lui Alain Paruit, sub titlul *La cellule des libérables*, la Gallimard, în Franţa. Prestigiul romanului atinge statutul de vedetă în timpul Tîrgului de carte de la Frankfurt unde românii – protestînd astfel faţă de apariţia cărţii în Occident fără girul puterii comuniste – îşi retrag standul. Cartea devine, în mod real, un succes internaţional, cu o presă excelentă, iar Paul Goma este asemuit de mai mulţi recenzenţi cu Soljeniţîn. În România, cartea va apărea doar după Revoluţia din 1989, fiind publicată la Bucureşti de către Editura Univers într-o colecţie (*Ithaca/Scriitori români din exil*) pe care, defel întîmplător, ci din întemeiate motive de prestigiu şi întîietate, o inaugurează. Romanul va face, la scurtă vreme după apariţie, obiectul şi pretextul unei ample convorbiri purtate de Paul Goma cu

Al.Cistelecan, publicată în foileton de revista *Vatra*, începînd cu nr.4, 1992 pînă în nr.6, 1993.

Spre deosebire de Cornel Ungureanu care în *La vest de Eden* (Timişoara, Editura de Vest, 1995) scria că „Prozatorul nu aparţine generaţiei sale", în raport cu care poate fi considerat „un mutant", cred că Paul Goma este, pînă la plecarea din ţară, un membru activ al generaţiei sale, iar *Ostinato* constituie una dintre cele mai complexe şi mai reprezentative expresii ale voinţei de schimbare care animă la acea dată – în aşa-numita perioadă de dezgheţ politic, de liberalizare — literele româneşti şi în mod special generaţia tînără (generaţia '60) din care Goma făcea parte (solidaritate generaţionistă pe care scriitorul o marchează şi deschizîndu-şi două dintre părţile cărţii sale cu citate din Nichita Stănescu şi Ion Alexandru). Intenţia reformatoare, modelînd cu pregnanţă atît aspectul compoziţional, cît şi cel tematic al romanului, este evidentă. Sub aspect compoziţional, scriitorul duce dorinţa de înnoire a formei romaneşti pînă la a-şi plasa cartea – aşa cum, de altfel, mai încercau la acea dată scriitorii din grupul oniric, dar şi D.R.Popescu sau chiar, în alte forme, N.Breban – într-o zonă a experimentului. Convins (după cum arată amplele pagini de poetică pe care romanul le cuprinde, motivîndu-şi din interior ofensiva experimentală) că „sîntem încă robii succesiunii", P.Goma îşi propune, asemenea personajului său Ilarie Langa, să iasă de sub stăpînirea temporalităţii şi a logicii printr-o construcţie a simultaneităţii („să prefacem succesiunea în simultaneitate"). În acest sens sînt întrebuinţate atît procedeele îndrăzneţe (mai ales pentru proză) preluate din avangardă (plecînd de la banala spargere/abolire a normelor de sintaxă şi punctuaţie pînă la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susţine imagistic tema – în manierea caligramelor lui Apollinaire), cît şi tehnici din repertoriul clasisicizat – dar care fuseseră interzise scriitorului român în timpul realismului socialist, fiind redescoperite cu mare entuziasm – al marii proze

de secol XX, menite să redea fluxul liber al conştiinţei şi relativismul perceptiv: schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea şi intersectarea vocilor, prezența – în retrospecție – a flash-urilor şi a exprimării ilogice (întrucît imaginile beneficiază de întreaga libertate de asociere, necontrolată de raţiune) etc. Pe lîngă teoria simultaneităţii, scriitorul pledează în *Ostinato* – tot prin intermediul personajului Ilarie Langa – pentru două alianțe mai puțin cultivate în spațiul prozei: cu muzica şi cu visul. În cazul celei dintîi, mai interesante decît teoriile muzicale pe care Ilarie i le expune pictorului Oscar sînt consecințele care decurg de aici (şi din instrucția muzicală pe care Paul Goma o are) în chiar planul compoziției romaneşti prin utilizarea unor tehnici proprii compoziției muzicale care dau în mare măsură caracterul poematic al romanului. O a doua alianță care îl preocupă pe Ilarie Langa (şi care dovedeşte, o dată în plus, că în epocă prozatorul a fost un apropiat al grupării onirice) este cea dintre proză şi vis, cu precizarea – novatoare – că proza nu trebuie să treacă visul printr-o operație de „epicizare" (deşi sînt savuroase paginile în care – contrazicînd teoria – dimineața, la „programul de vise", deținuții îşi povestesc visele), ci să-l redea în „forma inițială", adică „simultaneizat". Pe mai multe pagini (între care se detaşează integral cartea a doua, *Rotund,* care este o transcriere a vieții din somn a lui Ilarie) se exploatează tocmai aspectul oniric, reflectînd dezordinea psihică, suprapunerea de imagini, dar şi unele abisalități care apar în timpul visului, în special al celui nocturn, fără a ocoli, însă, nici visul de zi, reveria.

Dacă, de obicei, asemenea tentative experimentale sînt aşezate în slujba rafinamentului şi pledează pentru autonomia, ba chiar exclusivismul estetic, în cazul de față ele slujesc valorile morale pentru că „arta nu se poate sustrage moralei". Această înseamnă că cea de a doua rădăcină a poeticii lui Goma (ea însăşi tematizată) se împlîntă în *adevăr* (artistul trebuie „să

spună adevărul, ca un om liber, fiindcă adevărul face ca spiritul să devină liber") şi *curaj*, refuzînd să lezeze, prin minciună, cuvîntul care este socotit de esenţă metafizică: „La început a fost Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul, aşa scrie la Evanghelia de la Ioan, aşa începe. Mare păcat să batjocoreşti Cuvîntul." Pentru ca arta să exprime în mod real aceste valori ea trebuie, însă, să evite poziţia de supusă: „Cine aşteaptă să i se dea voie nu-i scriitor!" apreciază (la fel ca unul dintre personajele lui Soljeniţîn din *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*) Catinca, iubita lui Ilarie. Numai în lipsa oricărei constrîngeri arta va căpăta un veritabil rol militant într-un sens etic, iar nu politic, şi se va putea defini ca „singurul continent unde poţi face cîte revoluţii doreşti, fără să le faci oamenilor rău". Departe de a fi singular în aceste propoziţii de poetică (cei mai mulţi scriitori din generaţia sa – de la D.R.Popescu la Augustin Buzura – pun explicit arta în slujba adevărului şi recomandă atitudinea de curaj), care vin să dubleze liberalizarea compoziţională cu liberalizarea tematică, Goma este unic prin faptul de a fi ignorat că acestă liberalizare are bariere şi praguri, impuse şi controlate de putere. Unul dintre aceste praguri este cel al celulei pe care *Ostinato* îl trece, încălcînd o interdicţie şi divulgînd mai multe „secrete de stat" (viaţa carcerală constituind, în regimul totalitar, un asemenea secret). Cea mai lungă parte a romanului (*Prima carte*) este plasată, în durata unei zile, în „celula de liberare", acolo unde deţinuţii de drept comun aşteaptă plecarea acasă. Sub această pavăză – a detenţiei de drept comun – este dezvăluită viaţa închisorii, înclusiv a celei politice, cu programul ei rudimentar, făcut din ordine aberante şi executat sub supravegherea unor gardieni primitivi şi abuzivi. În plus, unii dintre deţinuţi au avut un destin marcat de evenimente politice, ceea ce îi furnizează lui Paul Goma motivaţia pentru a investiga şi această zonă. Astfel, Guliman, personalitatea cea mai pregnantă a celulei, de felul său – după cum singur se recomandă — "şut

cinstit", ajunge să încaseze „zece coți" (adică 10 ani) pentru că, la beție, într-o crîşmă din Obor, a făcut o „rimăperfectă" („Păi ia să trăiască republicanii, /Pînă vine-Americanii!"), vitejie regretată cu amărăciune şi injurii: „'Le-muma-n cur ş'la ăia, cu numili de-l poartă, azi şi mîine, că după ce tot mereu nu mai vine, ne bagă şi la suspin pe bază de rimerfectă…". În bună măsură prin intermediul acestui avatar al lui Pațanghel se face intrarea în lumea detenției politice care, pierzînd din gravitate şi din pregnanță (efecte care se realizează – e una dintre lecțiile lui Soljenițîn din *O zi din viața lui Ivan Denisovici* – şi prin austeritatea punctului de vedere), poartă astfel o pecete ludică, de farsă cu aspecte macabre, împrumutată de la povestitorul ei. Atunci cînd – spre exemplu – Guliman face vorbire, după propria lui expresie, „dîn dosarul lu Goiciu", acest sinistru personaj cu existență reală (a fost directorul închisorii din Gherla, iar numele său, ca şi al gardienilor este dat în clar potrivit deciziei exprese a lui Goma de a-i numi întotdeauna pe torționari cu numele lor reale, chiar şi în operele de ficțiune) este transferat din odios în pitoresc (putînd trezi chiar simpatia) grație limbajului colorat, panglicăresc, al țiganului. Politicul este parte integrantă şi în biografia lui Langa (construită prin folosirea multor date autobiografice, inclusiv prin împrumutul datei de naştere, personajul fiind născut, la fel ca autorul, la 2 octombrie): părinții i-au fost hărțuiți de securitate (cu o scenă atroce de pîngărire a mamei la anchetă), generația sa este crescută prin intervențiile brutale ale unui regim totalitar (dacă un coleg de liceu este exmatriculat – într-o scenă memorabilă, de absurd copios – pentru vina de a fi înălțat un porumbel la mitingul de doliu după Stalin, colegii de studenție ajung cei mai mulți după gratii, ca unii care şi-au exprimat speranța şi acordul față de Revoluția din Ungaria), iar el însuşi în timpul detenției de drept comun – Langa este condamnat pentru faptul de a-i fi administrat o injecție letală mamei muribunde – este implicat într-o intrigă politică, ceea ce îi permite scriitorului să dea în

vileag metodele de anchetă politică, maniera securității de a construi scenarii fantasmagorice pentru inculpare etc.

Acest bogat material epic (amplificat, încă, de multele poveşti ale deținuților de drept comun) se structurează în jurul cîtorva teme. Prima dintre ele – marea constantă a întregii opere a lui Paul Goma — este memoria pentru că „în viață rămînînd, rămîi cu memoria", chiar dacă, în varianta ei colectivă, poate să fie, în vremuri mistificate, o facultate primejdioasă: „ca român, la nimica nu-ți slujeşte să-ți cunoşti istoria, iar ca deținut, te trezeşti făcînd puşcărie la pătrat, la cub: priveşti în jur şi vezi negru şi te răzuieşti şi dai de mainegru şi te întrebi cum de au izbutit Românii noştri să se țigănească atît de definitiv şi cu mult înainte de apariția țiganilor pe aceste meleaguri; şi încă: la ce va fi slujind capul netăiat al Românului?, a, da: serveşte drept portcăciulă mioritică, de la adăpostul căreia, privind succesiunea valea-i val şi dealu-i deal, să cujeți adînc la nemica". O altă temă structurantă – lucrată cu variațiuni şi laitmotive — este iubirea. Mai multe imagini feminine populează reveriile şi amintirile lui Ilarie, constituindu-se într-un refren compensativ pentru bărbatul condamnat la o recluziune de 11 ani (răstimp în care cunoaşte – fără a-i cădea pradă – şi ispita homosexuală, întruchipată de pictorul Oscar). Între figurile feminine se detaşează Catinca, femeia care, grație puterii sale de a-l aştepta pe Ilarie, a devenit un mit al tuturor celor închişi, şi Dina, fata pe care Ilarie a întîlnit-o şi cu care a comunicat numai prin limbajul „la perete" al deținuților. Dar, după cum deținuții, în general, „nu-şi doresc libovnicele ci mamele", la fel Ilarie consacră cele mai multe aduceri-aminte, cele mai complexe reverii, dar şi cele mai cumplite coşmaruri mamei sale. Tema mamei constituie, de altfel, tema cea mai îndrăzneață a romanului şi doar concurența pe care i-o fac dezvăluirile politice poate explica insuficienta atenție care i-a fost acordată la lectură. Ilarie nu este doar o victimă a închisorii, ci şi un *înrobit* al mamei sale, de care este legat nu numai printr-

o mare iubire, ci şi prin actul cumplit de a o fi ucis. Obiect al venerației filiale (care merge pînă la fetişizarea veşmintelor), figura maternă este tratată aici cu multă complexitate, registrul apariției sale oscilînd între avatar al Fecioarei Născătoare şi – la antipod, în termeni freudieni – ca marea femeie dorită (pe care, în unul din cumplitele sale coşmaruri, acolo unde bariera interdicției incestuoase se ridică, fiul o posedă). Romanul însuşi se încheie cu o sugestie referitoare la posibila eliberare de mamă: întors de cîtva timp acasă, Ilarie se pregăteşte să intre în fosta odaie a mamei, al cărei prag, după actul uciderii/euthanasiei, fiul nu-l mai trecuse: "trase – aer – în – piept – şi – deschise".

După mai bine de trei decenii şi o revoluție de la apariția sa, cred că putem relua cele două întrebări pe care *Ostinato* le-a suscitat şi care l-au însoțit mai apoi constant pe Paul Goma. La prima dintre ele – dacă scriitorul are talent *sau* curaj, ca şi cum cele două atribute s-ar afla în relație de excluziune — consider că se poate răspunde că Paul Goma le are pe amîndouă şi chiar – spre neajunsul său — că scriitorul posedă un *exces* de talent care rezidă, evident, în simțul limbii excepțional (fiind, după propria expresie, un „autor care-şi aude personajele", specie rară în proza română, unde se practică foarte rar plurilingvismul) şi în uşurința de a scrie. După cum îmi pare evident că, avînd o impetuozitate care era a tinereții sale, dar şi a perioadei de liberalizare, şi o nestăpînire proprie celui care are foarte multe de mărturisit, P.Goma. a vrut să scrie în acest prim roman al său totul, încărcîndu-l cu prolixități şi lungimi nepermise. Nu talentul, ci o anume disciplină a compoziției lipseşte acestei cărți pentru a fi marea carte care ar fi putut şi care ar fi meritat să fie; aşa, ea rămîne doar o carte interesantă, foarte curajoasă, profesionist realizată (neîndoielnic, în partea superioară a unui clasament estetic) a unui tînăr prozator înzestrat şi promițător dintr-un regim totalitar. La a doua întrebare, dacă este Paul Goma un Soljenițîn român, cred că

răspunsul este – din păcate — negativ. Ştiind, la fel ca autorul *Arhipelagului Gulag*, că literatura se face cu multă îndrăzneală şi că fragilul cuvînt posedă o forță explozivă, fiind o armă de temut în contra puterii comuniste, armă pe care n-a pregetat să o folosească neîncetat, lui Paul Goma i-a lipsit puterea de a ieşi din cercul (fie el de fier al) biografiei sale, din zona resentimentelor şi a conflictelor prea personale, pentru a atinge universalitatea artei. Încheind, aş spune că din pricina unui exces de talent, şi al unui surplus de personalitate, Paul Goma n-a reuşit să devină un Soljeniță în al românilor, capabil să ofere o operă literară de mare soliditate, iradiantă prin virtuțile sale artistice.

Viața ca dar

Deşi primele pagini din *Viața ca o pradă* (aproximativ patruzeci), au fost scrise în 1971, imediat după publicarea volumului de publicistică şi confesiune *Imposibila întoarcere* (pe care, într-un fel, îl completează), redactarea cărții a fost amînată pînă în 1976 cînd, după o călătorie în Grecia, scriitorul consideră că are „o stare de spirit deosebit de inspirată" pentru a relua proiectul autobiografic dat fiind că, în chip fericit, „un val de tinerețe neaşteptată se abătuse asupra mea. O euforie ca aceea pe care o aveam la douăzeci de ani". Cu acea stare de „bucurie adîncă" scriitorul elaborează într-un răstimp scurt întreaga carte: „*Viața ca o pradă* este cartea care m-a chinuit cel mai puțin – am scris-o în trei luni, din iulie şi pînă în septembrie, la Mogoşoaia, fără nici o relaxare – poate şi pentru că apa fîntînii din care se scotea cu găleata, deşi era adîncă, forța şi plăcerea de

a o scoate la lumină erau, în mod surprinzător, foarte mari”[130]. Scriind-o, autorul s-a gîndit la vecinătatea cu „o serie de cărți libere, care nu țineau să se încadreze neapărat în genul memoriilor sau biografiilor şi în care scriitorul vorbeşte mai ales despre întîmplările unui destin creator”, precum *Pseudokineghetikos* de Al. Odobescu, *Anii de ucenicie* de M. Sadoveanu, *Parisul în sărbătoare* de Hemingway sau chiar *Cuvintele* lui Sartre pentru că Preda doreşte, asemenea scriitorului francez, să dea în cartea sa şi „o încercare de eseu asupra mea însumi”[131]. Cartea a apărut la Editura Albatros, Bucureşti, în 1977.

În chip fericit, starea de grație trăită de scriitor în timpul elaborării pătrunde şi se păstrează şi în paginile cărții atît la nivelul viziunii (rareori o carte care să transmită cu mai multă forță o conştiință senină), cît şi la cel textual, acolo unde lumina şi seninătatea sunt două dintre motivele privilegiate. De altfel, încă de la început autorul precizează că „eu nu vreau să povestesc aici «amintiri», ci doar lucruri pe care le contemplu şi azi cu un sentiment de nelinişte că s-ar fi putut totuşi să nu aibă loc, şi atunci nici lumina care le însoțeşte azi în amintire să nu fi existat...”. Aceste întîmplări nimbate în lumină sînt selectate din anii copilăriei, adolescenței şi ai primei tinereți (aproximativ intervalul 1934–1950), fiind distribuite în narațiune cu o mare libertate, mai degrabă după o tehnică a asociațiilor libere decît după un principiu cronologic, deşi în această „dezordine” se întrevăd cîteva simetrii, reveniri cu tîlc sau o durată privilegiată (iarna 1948–1949) care, chiar diseminată, funcționează ca un nod

---

[130] *„Nimeni nu poate şti dacă aşa-zisa vîrstă a memoriilor ne va găsi neapărat în deplină forță creatoare…”,* interviu realizat de Sânziana Pop, antologat în Marin Preda, *Creație si morală,* ediție de Victor Crăciun şi Corneliu Popescu, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, pp. 501-504.

[131] *„O carte, pentru a-si cuceri cititorul, trebuie scrisa cu o treime din fortele pe care le ai ”*, interviu realizat de Mihai Ungheanu, în *Idem,* pp. 513-514.

(dilematic) ce alimentează şi leagă, deopotrivă, urzeala vieţii şi a cărţii. Reconstituind o perioadă de creştere şi formare, *Viaţa ca o pradă* are ca temă principală identitatea, în special în înţelesul ei de aventură a conştiinţei pentru că, în opinia lui Preda, „Totuşi aventurile vieţii noastre sînt ale conştiinţei, deşi viaţa ei adevărată nu e niciodată liberă de instincte şi nu o dată e neputincioasă în faţa lor, în rău, dar şi în bine". Reconstituirea acestui traseu formator prilejuieşte antrenarea cîtorva figuri, teme, motive şi obsesii care sînt, în bună măsură, şi cele ale operei ficţionale a prozatorului, motiv pentru care *Viaţa ca o pradă* a fost în multe rînduri alăturată volumelor din ciclul *Moromeţilor*.

De altfel, ca şi în romane, şi în confesiune figura centrală este cea a tatălui, de care sunt legate mai toate momentele lăuntrice hotărîtoare. De la prima amintire (în care tatăl, în loc să-i smulgă copilului pîinea pe care, în indignarea familiei, o acaparase, i-o întinde şi pe a doua), trecînd prin anii de şcoală (mereu distorsionaţi de indeciziile şi amînările părintelui) şi pînă la momente ce ţin de creaţia literară, tatăl reprezintă pentru Marin Preda un model catalitic prin paradoxurile şi forţa personalităţii sale. O paternitate solară şi enigmatică stimulează creşterea fiului, fiind reţinută în pagini excepţionale, precum acelea care evocă călătoria făcută cu tatăl la doisprezece ani în căutarea unei şcoli (o călătorie eşuată în scopul ei cărturăresc – „un eşec prin care însă soarta mă ferea de o prăbuşire –, dar deplin realizată în planul relaţiei întrucît se ţese o primă complicitate de convingeri între cei doi) sau acelea, situate în 1940, în care este reconstituită, într-o expresie reţinut patetică (nelipsită de o solemnitate biblică), ora despărţirii de tată, a trimiterii fiului în lume: „Cum să înţeleg eu chiar imediat că el, tatăl meu, îşi lua în acea oră mîna de pe mine şi că mă trimitea în lume cu gîndul nemărturisit că îndărăt n-aveam ce mai căuta? Sigur că mai devreme sau mai tîrziu un lucru ca acela trebuia să se petreacă, dar, chiar aşa, venise într-adevăr acea

clipă? Mă uitam la marea de porumburi printre care trecea şoseaua spre gară, şi în nici un fel n-aveam sentimentul că lucrul pe care-l dorisem atît de mult, adică ruperea de familie, se petrecea definitiv chiar în acea oră şi că mulți ani de-atunci încolo n-aveam să-l mai văd pe tatăl meu şi nici stînd cu el astfel în căruță, simțindu-mă adică tot mic, deşi nu eram, n-aveam să mai stau". Interior, despărțirea aceasta nu se consumă, însă, niciodată, figura paternă continuînd să fie reperul moral şi existențial, precum şi izvorul creativității. De altfel, prima criză de creație majoră de după debutul din 1948 („Gîndurile blocate, inerte, sufletul cu elanul prizonier") scriitorul o depăşeşte revenind la „un punct luminos", la „lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem", schița *Salcîmul*, neinclusă în volumul de debut *Întîlnirea din Pămînturi*, pentru că, fiind o întîmplare misterioasă a tatălui, „era un secret care nu trebuie dezvăluit". Treptat, autointerdicția cedează în fața gîndului că adevărata sursă a creativității se găseşte în figura paternă: „Şi atunci, în tren, mi-am auzit gîndul şoptindu-mi: «scrie şi caută să afli ce s-a întîmplat. Scriind şi spunînd tot despre el şi despre acea amintire, o să găseşti răspunsul. Şi dacă n-o să-l găseşti, nu te nelinişti. O să laşi istoria cu o enigmă". Inițierea în viața matură se încheie pentru Preda cu un paradox: el descoperă că ceea ce centrează şi cristalizează viața sa de adult este identitatea de fiu, capacitatea de a transmite (cu toate umbrele şi ambiguitățile sale) enigmatica figură paternă.

În strînsă relație cu tema tatălui se află tema gîndirii (marea temă a întregii opere a scriitorului) tocmai pentru că „gîndirea uimitoare a unuia" sau faptul că „omul poate gîndi simultan două lucruri care se băteau cap în cap" sînt descoperite prin mijlocirea părintelui, acelaşi care nutreşte un mare dispreț pentru „astfel de oameni pe care nici un gînd înalt nu-i călăuzea". Pe acest sol dau roade lecturile din Platon şi Descartes de la care tînărul Preda înțelege „că prin gîndire putem descoperi în noi lumina. Nu umilința, ci flacăra cugetării

ne poate înălța...". În tinerețea trăită în Bucureştiul convulsiv al rebeliunii legionare şi al celui de-al doilea război mondial, nu putea fi ocolită confruntarea cu sfera şi valorile politicului, pe care tînărul le tratează cu scepticism pentru că „«politica» pentru mine nu făcea parte din valorile absolute (în poiana fierăriei lui Iocan îmi apăruse ca o comedie)" şi, foarte devreme, ajunge la ideea că „Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu fuseseră mai puternici decît regii, scriind cărți". Apropiindu-se de tineri scriitori de la publicațiile de stînga („Timpul", „Albatros"), care încearcă să păstreze şi chiar să facă manifestă o atitudine antifascistă, Preda descoperă felul în care puterea hărțuieşte sau pedepseşte pe scriitorul nesupus (Ion Caraion este urmărit de Gestapo, iar Sergiu Filerot este condamnat la moarte pentru difuzarea unei plachete de versuri înterzise de cenzură). Nici după război, într-un regim comunist, „generația mea împrăştiată, prinsă de valurile istoriei şi a cărei soartă îmi scăpa" nu este mai protejată. Oamenii din mediile de stînga (în special de la Institutul de Statistică, în care Preda lucrase pentru o vreme) sînt arestați sau dispar în plină zi: „Nedumerit, căutam zadarnic un înțeles al acestor destine tragice". Identitatea se construieşte nu numai prin relații literare şi politice, ci şi prin întîlnirea erotică, evocată – printr-o tehnică a dublei învăluiri şi protecții, de poveste în poveste – în unele dintre cele mai frumoase pagini consacrate temei în literatura română, în care dragostea generează o stare de înălțare, libertate şi vecinătate cu nemurirea, îmbinîndu-se, totodată, cu moartea pentru că perechea erotică trăieşte ea însuşi un paradox: „ne-am regăsit parcă uluiți prin ceea ce e atît de străin în noi şi în acelaşi timp atît de intim, trainic şi bestial...".

Depăşind prin această carte carența şi teama de sinceritate a scriitorului român („autorul român se teme să fie sincer pînă la capăt /.../ avem altă fire, ne place să rîdem de natura umană, e marea noastră distracție. Atît ar trebui, să încerce cineva să-şi exploreze sufletul sub ochii tuturor, am avea

de ce rîde..."), Marin Preda dă în *Viața ca o pradă* una din operele majore ale prozei autobiografice din literatura română, o confesiune nimbată de o lumină tremurătoare pentru că trăirea vieții ca dar nu exclude neajunsul, îndoiala sau sentimentul, adesea obscur, al unei primejdii.

Huligan în scene de interior

În 2002, la Editurile Pro, Radu Cosaşu a inițiat, sub titlul *Supraviețuirile*, o ediție non varietur a operei sale autobiografice. Este acesta un bun prilej de a reciti întregul ciclu de proză autobiografică a autorului ce cuprinde volumele: *Supraviețuiri*. Nuvele, Bucureşti, Cartea Românească, 1973; *Supraviețuiri*, volumul II, Cartea Românească, 1977; *Meseria de nuvelist* (*Supraviețuiri*, III), Cartea Românească, 1980; *Ficționarii* (*Supraviețuiri*, IV), Cartea Românească, 1983; *Logica* (*Supraviețuiri*, V), Cartea Românească, 1985; *Cap limpede* (*Supraviețuiri*, VI), Cartea Românească, 1989. Încă din faza de editare a primului volum, cartea a trezit entuziasmul lui Marin Preda (directorul Editurii Cartea Românească), care în *Convorbirile* purtate cu Florin Mugur (Bucureşti, 1973) a ținut să precizeze că acest volum – în curs de apariție la acea dată – „îl plasează deodată printre cei din fruntea generației sale" pe autor. Tot Preda (unul dintre scriitorii foarte prețuiți de către Cosaşu) l-a sfătuit imperativ să nu renunțe la titlul *Supraviețuiri* pe care autorul era pregătit să-l înlocuiască cu *Sapho şi Schubert*. În fața instituțiilor propagandistice care supravegheau (și cenzurau) în epocă apariția tipăriturilor, cartea a beneficiat de sprijinul eficient al lui Florin Mugur, redactorul constant al celor

şase volume. Singura pierdere majoră suferită la cenzură se află în *Viața frazei* (*Supraviețuiri*, IV), acolo unde expresia *socialism sub pecetea lui I. L. Caragiale şi I. V. Stalin* a fost suprimată. Expresia aparține lui Belu Zilber – apropiat al lui Lucrețiu Pătrăşcanu, condamnat în acelaşi proces politic cu acesta – şi a devenit celebră după 1989, prin cartea autobiografică a fostului comunist, *Monarhia de drept dialectic* (Bucureşti, 1991). În *Viața frazei* se reține doar faptul că unul dintre personajele episodice (tatăl lui Gabi Constantinescu) a fost condamnat la 10 ani închisoare pentru că în 1948 a inaugurat un curs universitar cu o „frază cheie" în care se găseau „numele lui I. V. Stalin şi I. L. Caragiale".

Dacă în volumul întîi mai există încă nuvele ficționale, în care primează invenția în fața materialului autobiografic (*Graniți*, *Cîteva zile povestite de Sapho* etc.), din volumul al doilea pactul autobiografic este suveran, textul făcînd trimiteri continue spre realitatea istorică verificabilă prin document şi în mod special spre biografia autorului care se povesteşte sub nume propriu. Avînd darul „de a inventa ceea ce trăisem şi de a trăi ceea ce inventam", Radu Cosaşu se dovedeşte „incapabil să inventez, să mă salvez" drept care textul său este, cu adevărat, „document care devine ficțiune pentru lector", chiar dacă, în mai multe rînduri, numele unor personaje (personalități politice sau culturale) nu apar în clar, fiind, în schimb, relativ uşor de descoperit: Zaharia Stancu, Petru Dumitriu, Leonte Răutu etc. (Dacă autorul s-ar decide pentru un glosar de nume, forța documentară a cărții ar fi – în chip fericit pentru o întreagă istorie literară – mult sporită). De asemenea, dacă în primele două volume există cîteva (puține) texte care evocă întâmplări din anii '70, în toate celelalte narațiunea se mişcă între 1945 şi 1961 ceea ce face din *Supraviețuiri* o proză autobiografică a obsedatului deceniu îndreptățindu-l pe Ovid S. Crohmălniceanu să noteze că „Radu Cosaşu a scris poate cel mai original roman al «obsedantului deceniu». (…) A scrie astfel

la persoana întîi, adică a vorbi fără complezență despre tine, recunoscîndu-ți orbirile, mărginirile şi laşitățile, cînd cei care practică o asemenea formulă narativă au dimpotrivă obiceiul să-şi ofere compensații ale frustrărilor socio-morale prin intermediul ficțiunii literare, dovedeşte o îndrăzneală artistică rară" (*Al doilea suflu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, p.150). Exceptând *Cap limpede* în care materia narativă este dispusă într-un continuum, segmentat în douăsprezece capitole, în celelalte volume proza este organizată în specii de mică întindere (fapt rar întîlnit în cadrul autobiografiei unde se cultivă, de obicei, formele ample ale povestirii), fiind preferate schița (dintre care *Gramama* din *Ficționarii* este excepțională şi ar merita atenția autorilor de manual) şi nuvela. Aceasta din urmă are o semnificație specială: pe lîngă faptul de a constitui emblema profesională a scriitorului („N-am altă meserie decît aceea de nuvelist... Nici nu vreau alta! Îți jur!"), nuvela se defineşte existențial, întrucît nuvelele „strigă în cor că trebuie să existi" sau, în expresia folosită de tanti Verona, dactilografa, „toate nuvelele sînt oameni". Construcția foarte personală a narațiunii rezidă şi din alianța – cultivată programatic de către autor – cu două tipuri de discurs: cu reportajul (R.Cosaşu fiind decis „să arunce în aer granița dintre literatură şi gazetărie") şi cu discursul muzical pentru că, împrumutînd de aici tehnici, procedee sau un anumit registru al tonului, scriitorul mărturiseşte – într-un interviu acordat Svetlanei Cârstean – că „Sînt pentru ceea ce se numeşte, de la Mozart încoace, drama giocosa" („Observator cultural", nr. 66, 29.05–04.06.2001).

Centrată fiind pe rememorarea adolescenței şi a tinereții, *Supraviețuiri* se constituie într-o proză de formare, avînd un principiu de organizare asemănător cu cel din Bildungsroman. La noi, o foarte interesantă proză autobiografică limitată doar la anii de formare există în *Viața ca o pradă*, cu care *Supraviețuiri* are mai multe puncte comune la nivel de tematică şi viziune, dar şi sub raport valoric, amîndouă fiind realizări de vîrf ale

autobiografiei în literatura română. Consumată în timpul instaurării comunismului în România (ideologie la care tînărul aderă cu toată frenezia şi cu toată graba de maturizare şi diferențiere proprie vîrstei), perioada de formare angajează o problematică a revoluției. Decis încă de la nici 15 ani să-şi pună „viața pe altarul revoluției", adolescentul Oscar Rohrlich (Radu Cosaşu din 1948 şi Radu Costin pentru cîteva luni în 1952) înțelege aceasta în termeni absoluți, în termenii sacrificiali ai unei arderi de tot. Ca şi creatorii ruşi din generația lui Maiakovski, Cosaşu aşează – pentru mai bine de un deceniu — mai presus de orice comandamentele şi cerințele revoluției. În februarie 1948, în ziua morții tatălui, tînărul alege, în locul privegherii, „o şedință consacrată greşelilor mele", unde acuza cea mai gravă este „familiarismul mic–burghez", pentru ca după emigrarea mamei fiul să nu-i mai scrie ani în şir pentru a nu trăda intransigenta morală revoluționară. Fidelității sale „de băiețel virgin şi virtuos în cultul lui Stalin", revoluția îi răspunde cu severitate, găsindu-l adesea impur, vinovat fiind de variate devieri de la linia ideologică justă: negativist, intelectualist, obiectivist, intimist, rezistent ideologic etc. În 1950, i se descoperă un unchi în străinătate (Marcel, un dansator căruia vigilentul serviciu de cadre îi atribuie identitatea de spion), motiv pentru care este exclus dintr-o redacție şi trimis frezor la uzina „Timpuri noi", de unde – tot din rațiuni ideologice – este trimis pedepsitor în armată. Decis să se reabiliteze în fața partidului, de aici expediază o scrisoare de demascare a intimismului din poezia Mariei Banuş, publicată în presa centrală, care îl împacă pentru o vreme cu regimul şi îi aduce un contract editorial în alb, pe care îl onorează cu volumul *Servim Republica Populară Română* (semnat Radu Costin). În 1956, la o consfătuire a scriitorilor ținută în Aula Bibliotecii Universitare, stimulat de prezența în sală a lui Camil Petrescu (unul dintre idolii literari) şi sub influența livrescă a lui Isac Babel, dar şi sub aceea mai recentă a unui critic sovietic care

cerea reîntoarcerea sincerității în arta prea aservită propagandei politice, Radu Cosaşu ține o cuvîntare despre necesitatea adevărului integral în literatură: „Mi se părea – în jocul consecvențelor mele – că singura dimensiune a revoluției, al cărei mers mă interesa mai mult decât abstracția libertății, era sinceritatea, nu numai a expresiei, ci şi a eroului, a autobiografiei sale, de la mişcările imediate pînă la convingerile intime" (*Logica*). În urma acestui discurs („prima mea confesiune de om public care mulțumea părinților săi spirituali/ Camil şi Romain Rolland/, îngenunchind şi cerîndu-şi iertare celor nedreptățiți de el /Maria Banuş/, invocînd – pe cît era de puțin abil – legile bisericii, ca acest «să nu minți!», pentru a-şi mărturisi nesupunerea față de cenzorii şi paznicii proprietăților pe întinsul cărora [...] se petreceau atîtea fapte contradictorii, siluite, în ziare, prin tăierea limbii, când nu a literelor"), scriitorul este marginalizat, fiind condamnat la ceea ce va numi un lung şomaj ideologic.

Atît de îndatorată istoriei şi, mai ales, politicului cu mişcările sale capricioase, proza autobiografică a lui Radu Cosaşu nu pune accentul, însă, pe reconstituirea istorică, pe tribulațiile şi capriciile puterii sau pe revoluția care „îşi devora copii", ci ea tinde, din contră, să fie o proză a eului, a unei interiorități confuze şi contrariate care se descoperă treptat şi se asumă cu întreg ridicolul şi deziluziile trăite. Tocmai de aceea statutul principal al *Supraviețuirilor* este cel de confesiune, ceea ce îi şi asigură efectul de mare pregnanță. Este povestea – lucrată cu foarte mare finețe şi cu tot pe atîta forță – unei ființe care renunță şovăielnic la intransigentele convingeri şi idealuri, precum şi la realitatea în alb–negru pe care acestea o generau, pentru a se deschide „spre nuanță" şi spre pluralitatea neliniştitoare, uneori kafkian angoasantă a lumii: „Eram înconjurat numai de mine. Oriunde mă uitam, mă găseam tăcînd în fața pianului, integrîndu-mă lesne, de la sine, ca o metaforă perfect obiectivă, în seria de insecte țesute pe

covoarele pufoase, eu însumi gîndac pufos, moale, în durerile unei confesiuni avortate" (*Supraviețuiri*, II). *Supraviețuiri* consemnează astfel mecanismul de constituire a unei identități existențiale şi literare în acelaşi timp: „Descopeream o politică a cuvintelor care-mi făcea, pare-se, mai bine decât politica propriu–zisă" (V). Aceasta pentru că şansa de a depăşi nevroza postrevoluționară („visul secret al acestor rînduri este de a se constitui într-o primă, fie şi sumară, bibliografie pentru această mare nevroză, necunoscută probabil nici de Freud, căruia niciodată nu i s-a întins pe banchetă un caz de postrevoluție", II) o oferă scrisul animat de acel etos al sincerității pe care revoluția nu doar îl făgăduise mincinos, dar îl trecuse în rîndul culpelor politice. Ieşirea din iluzie – care echivalează, în bună măsură, într-un raport ambiguizat, cu ieşirea din prima tinereție – se face treptat, pe baza unui principiu (care devine tema principală în *Cap limpede*) al *otrăvirii cu zile feerice*, prin descoperirea delațiunii, minciunii, duplicității la tovarăşii din imediata vecinătate sau la înalte personalități politice pînă mai ieri aproape idolatrizate. Dacă tînărul rămîne imun la cîrtelile contrarevoluționare şi lamentațiile omniprezentelor mătuşi (tot atîtea substitute ale mamei), el se confruntă dramatic cu opinia profesorului din *Camil, Scylla, Caribda* (*Supraviețuiri*, II, text reluat în VI, unde profesorul este deconspirat ca fiind Tudor Vianu) potrivit căreia „În măsura în care veți rămîne un intelectual, veți naşte singur îndoieli. E un fel de blestem şi cred că nu veți scăpa de el. Sînteți dotat, aveți imaginație, o mare teamă de a strivi nuanțele" sau cu ironiile unui tînăr fascinant, care scrie fără să publice (Radu Petrescu) ori cu cele teribile ale lui Marin Preda („Vezi să nu fie iar o frişcă a societății!", VI), după cum trece prin sarcasmul unui intelectual eşuat în boema de cafenea care îi pune întrebări definitive, de tipul: „de ce singurii scriitori comunişti cu geniu şi-au tras cîte un glonte, aici?" sau „Ce vei face cînd vei constata că lumea nu se schimbă cu adevărurile matale şi îşi permite să-şi consolideze minciunile

exact prin adevărurile cu care te lauzi?" (*Supraviețuiri*, V). Dacă o vreme refuză să citească raportul lui Hruşciov referitor la crimele lui Stalin, treptat începe să citească cărți interzise „de la Koestler la *Craii...*", îl descoperă pe Babel (moment evocat într-o schiță din nou excelentă în *Supraviețuiri*, I), pe Anatol France, pe Mihail Sebastian sau pe C. Stere (cu *În preajma revoluției*) şi – în cîteva pagini antologice din *Cap limpede* – *Eclesiastul*, model, în fapt, pentru discursul propriu, în care se împletesc vitalitatea şi vanitatea.

Din tot acest îndelung proces de cîştigare a unei interiorități, tînărul se descoperă „ca un huligan proaspăt şi ferice, fără jenă de impostură" sau, în altă parte, „Îmi apărui impur, obscur ideologic, suspect ca o hemoragie pe faianța unui pişoar" (*Supraviețuiri*, IV). *Supraviețuiri* constituie, aşadar, o mărturie de huligan care reeditează, în alt peisaj ideologic şi în altă vreme, confesiunea unui spirit tutelar pentru decantarea interioară, limpezirea prozatorului: cea a lui Mihail Sebastian din *Cum am devenit huligan*. La fel ca şi M. Sebastian în splendidul său eseu autobiografic (din care eroul *Supraviețuirilor* ştie pagini întregi pe dinafară), Radu Cosaşu vorbeşte despre o excludere dintr-o lume a ideilor ce păreau să lege pe vecie. Diferența substanțială este că – scrie Cosaşu – „eu nu vedeam nici o dramă în aceste proporționări de destin" (*Supraviețuiri*, V). Luciditatea patetică a celui trădat şi exclus (aşa cum apare în *Cum am devenit huligan*) este înlocuită aici de o înțelegere mult nuanțată şi narativizată (scriitorul este, prin excelență, un povestitor) a vieții impure. Sebastian lucrează cu idei înalte şi patetice, Cosaşu apelează la registrul emoțiilor variate, cu temperaturi oscilante şi cu trasee (suişuri şi coborîşuri) imprevizibile. Dacă Sebastian rămîne într-un spațiu (acesta, scînteietor) al replicii de idei, Cosaşu coboară – ca un prozator mai talentat, de fapt, decît predecesorul – în spațiile familiare şi joase ale lumii, acolo unde drama de idei ia chipul unei melodrame (pe care autorul doreşte să o reinvestească cu

veritabile puteri literare) sau, cu un cuvînt propriu, forma unei „dramame": „«dramama», un substantiv care, după ce omagia cum se cuvine memoria bunicii dinspre tată, celebra «gramama», se întorcea spre chipul plîns, de departe, al maicii mele şi-l sintetiza concis în acest «dramama» care avea avantajul de a pune răceala şi umorul unui cuvînt între un fenomen exterior şi sentimentalitatea mea" (*Supraviețuiri,* V). Întîmplările esențiale ale noului huligan se petrec foarte adesea în mici interioare, în mansarde şi în odăi de mătuşi, luînd masa la restaurant şi bodegă, înfulecînd cozonac „trandafir" sau degustînd prăjituri complicate în saloane de cofetărie, în toalete publice sau în paturile femeilor iubite, în anticamera unei caserii sau într-un boschet etc. Acest ultim huligan nu se retrage, aşadar, în drama sa de exclus, ci, dimpotrivă, aleargă după viața impură, ridicolă şi înduioşătoare care îl fascinează neîncetat. Scriitor care „în fața întrebărilor prea dramatice se trata cu derizoriu" (VI), Radu Cosaşu consideră că „nu există teme minore, în artă" (III) şi că „blestemul suprem e acela de a trăi comic şi tragic deodată, tot aici fiind şi salvarea" (V).

Proză autobiografică a universului mic, *Supraviețuiri* este un spațiu de întîlnire a temelor mari, precum interioritatea, revoluția, iubirea, scrisul, cititul, un loc privilegiat ocupînd tema familiei, mama şi tatăl fiind figuri textuale obsesive, trecute din registrul sfidării în cel al elogiului. Întregul edificiu narativ este, în bună măsură, un topos de recuperare şi de reinvestire afectivă a părinților repudiați în adolescența şi tinerețea tumultoase. Sînt de semnalat, în această privință, interesante similitudini care se stabilesc între narațiunea lui Radu Cosaşu şi proza lui Marin Preda şi Radu Petrescu pentru că, la fel ca şi în cazul acestora, scrisul lui Cosaşu consemnează o reîntoarcere la tată, o desăvîrşire a relației rămase – în planul vieții – incomplete. În totul, *Supraviețuiri* este o proză autobiografică excepțională, o proză a emoției care trece neîncetat prin „milo–ironie" şi în care „cuvintele au o forță de locomoție care le leagă

sau le aruncă unele spre altele, o putere autonomă de fecundare, ca toate animalele, ca toate iepele, ca toate femeile" (VI).

La răscruce de timpuri

Primele pagini despre Vica Delcă, Gabriela Adameşteanu le scrie în 1976 şi le reia, trei ani mai tîrziu, cu intenția de a realiza o nuvelă „despre bătrînețe, sărăcie şi moarte"; paginile respective vor sta, de fapt, la baza unei narațiuni mult mai ample, de proporții romaneşti, ce include, pe lîngă povestea Vicăi Delcă, şi istoria unei „epoci retro", mistificate în perioada comunistă. Redactarea („una dintre cele mai echilibrate epoci din viața mea", mărturiseşte autoarea Dorei Pavel într-un interviu – „*Opțiunea mea pentru roman este totală* – publicat în „Apostrof", nr. 9, 2000) durează trei ani, iar romanul apare la Editura Cartea Românească din Bucureşti în 1983.

Romanul (compus din XII capitole, fiecare în mai multe părți) se impune, întîi de toate, printr-o construcție generală foarte elaborată şi de mare îndrăzneală, a cărei cunoaştere înlesneşte buna descifrare a sensurilor romanului. Astfel, capitolele I-IV şi capitolul final (cu valoare de epilog) o au ca protagonistă pe Vica Delcă; capitolele V, X şi XI (continuînd firul epic din I-IV şi încadrate temporal în limite aceleiaşi zile) surprind vizita Vicăi în casa Yvonnei Scarlat; capitolele VI-IX valorifică un alt interval temporal (1914-1916) din viața familiei Mironescu (familia Yvonnei), din care se detaşează (capitolele VII şi VIII) o zi din vara lui 1916 ce, la rîndul ei, deschide o fantă spre un trecut şi mai îndepărtat (tinerețea profesorului Mironescu). Din dispunerea acestor planuri se realizează o structură în spirală (un fel de tunel al timpului), unde fiecare

buclă narativă o pregăteşte pe următoarea: înainte ca Yvonne să intre în scenă, să fie, propriu-zis, actant, ea avea o solidă prezență epică alimentată de monologurile Vicăi, după cum profesorul Mironescu, Sophie, Margot, Titi Ialomițeanu (protagoniştii capitolelor VI-IX) primiseră deja statut de personaje prin evocările consistente ale Yvonnei sau ale Vicăi. Majoritatea personajelor beneficiază, aşadar, de două registre din care îşi trag sevele: din poveştile celorlalți şi din propria lor poveste, istorisită sub nume propriu. Există, însă, şi o serie de personaje (puține) ce nu se arată niciodată în prim plan, neavînd voce narativă proprie şi care sînt, totuşi, extrem de pregnante (Niki, Ana, bărbatul Vicăi etc.). Datorită mersului în spirală (ce diminuează impresia de ruptură a planurilor temporale) şi datorită strategiei de anticipare (ce, dînd narațiunii un ritm foarte alert, îi asigură fluiditatea) este greu de observat (aici fiind marea îndrăzneală a construcției) că, de fapt, capitolele VI-IX se constituie într-un roman (cvasi) independent (chiar dacă provocat şi înrudit cu cel care îl înglobează), realizat din perspectiva propriilor lui naratori-protagonişti (perspectiva este ea însăşi, în întreg romanul, fluctuantă şi alertă), iar nu din perspectiva Yvonnei, cum greşit s-a crezut uneori. Ambele narațiuni (în egală măsură, romane de familie) reconstituie, cu o pregnanță rar întîlnită, prin cele două zile puse sub lupă, epoci istorice diferite. Din mentalitatea şi problematica existențială specifică fiecăreia se degajează anumite teme literare. Cu alte cuvinte, prozatoarea se fereşte să atribuie trecutului obsesiile contemporaneității şi are orgoliul (motivat prin realizare) de a-i restitui profilul autentic. Astfel, romanul familiei de la 1916, chiar dacă este construit cu procedee şi tehnici extrem de moderne (cele ale întregii cărți), se revendică, mai mult decît din proza românească interbelică (ce nu-i este, după cum voi arăta, nicidecum străină), mai degrabă din marele roman francez al secolului al XIX-lea. Filiațiile (probabil programatic asumate de către autoarea ce pare că doreşte să facă un roman din epocă) se

stabilesc la nivel de cronotop (salonul), la nivel de personaj (parvenitul abil – Titi Ialomiţeanu; femeia adulterină – Sophie Mironescu; adolescenta castă, frecventată, la modul imaginar, de tentaţiile pasiunii – Margot), prin anumite motive (Sophie şi Margot sînt orfane, Titi provine dintr-o veche familie scăpătată etc.). Personajul central, profesorul Mironescu, este cel care trage istoria peste pragul dintre veacuri. Om al datoriei (misiei) faţă de neam („Nimic nu trebuie să ne împiedice să ne facem datoria"), profesorul este pe deplin contemporanul epocii sale europene: este preocupat să instaleze la Universitate un laborator de fonetică, se interesează de Bergson şi, în general, sub figura sa oarecum glacială se ascunde un hipersenzitiv. În planul vieţii colective, asumarea unor datorii şi responsabilităţi de rezonanţă naţională nu impietează asupra „felului exagerat de sever de a judeca oamenii... ţara". Aceste examene lucide conţin fraze memorabile: „...Aşa că, din atîta pragmatism şi din atîta ironie, nu-ţi pare, dragul meu, că se nasc mult mai greu iluziile naţionale? Sau, dacă totuşi ajung să se nască, nu-i de aşteptat să le pierdem destul de uşor, la cea dintîi încercare grea a istoriei? Abia să se fi limpezit cerul şi, la primul nor, soarele să dispară iar. O frumoasă dimineaţă compromisă... pierdută...". La fel ca modelul literar din care provine (şi în conformitate, de altfel, cu civilizaţia salonului), naraţiunea valorifică teme „înalte" (războiul şi iubirea), deşi e constrînsă în a le consemna impurităţile. Profesorul Mironescu este cel care nu numai că trăieşte această degradare a solemnităţii laolaltă cu ceilalţi, dar o şi reţine în jurnalul său, încercînd, pe alocuri, să-i găsească resorturile. El vorbeşte de „impuritatea afecţiunii, repede împletită cu ostilitate, plictiseală, dorinţa de evadare" şi tot el notează atrocităţile războiului, ce vin să suprime un cod al onoarei.

În cea de a doua naraţiune, temele inalte ale vieţii şi, implicit, ale literaturii, lipsesc, lor luîndu-le locul tema vieţii cotidiene. În salonul Yvonnei (toposul e păstrat într-o replică

nelipsită de o dimensiune ironică) nu mai ajunge nici o solemnitate, fie ea şi degradată, iar schimbul de cuvinte a devenit, pentru bune momente – ceea ce profesorul Mironescu, descoperind cu decenii în urmă, se temea să mărturisească – „o dificilă transfuzie". În condiţiile în care cele două femei vorbesc necontenit („mai schimbăm şi noi două o vorbă"), ele nu rostesc cu voce tare gîndurile de profunzime şi observaţiile necruţătoare pe care le fac. Fie că se pîndesc veninos, fie că se lasă – pentru scurte momente – pradă duioşiei, discursurile lor sînt făcute să mascheze altceva (mai întotdeauna reversul) decît ceea ce spun. Naraţiunea, în schimb, transcrie acest „altceva", creînd un spectacol al limbajului de o savoare rar întîlnită. Există, însă, un subiect de taifas pentru care cele două femei nu mai întrebuinţează strategii de camuflaj şi comunică în mod autentic: grijile acaparante, greu rezolvabile, ale traiului de zi cu zi. Cînd se îndepărtează de ziua lor cenuşie, ajung, inevitabil, la depănarea amintirilor din trecut. Venită din mahala, orfană crescîndu-şi fraţii mai mici, croitoreasă la casa de mode a lui Margot, iar mai tîrziu (punctul de vîrf al biografiei sale) patroană de mică prăvălie, Vica a fost – o viaţă întreagă – o apropiată a casei, al cărei rol a oscilat între croitoreasă, menajeră şi confidentă. Yvonne, o intelectuală rezervată, extrem de vulnerabilă sub masca unui calm îngheţat (asemenea tatălui ei, profesorul Mironescu, pe care l-a pierdut în copilărie şi de care se simte, încă, extrem de legată: „Ce mult a putut să-l iubească dacă şi-acum, după cinzeci de ani de cînd a murit, încă mai speră, nedesluşit şi absurd, că el ar putea să se întoarcă"), o păstrează pe Vica – oarecum împotriva propriilor sale principii ce îi cer interiorizarea emoţiilor şi a problemelor – în rol. Or, Vica, pe lîngă lecţiile de viaţă pe care le dă mult prea complicatei sale interlocutoare (în special în materie de cuplu:"Bărbaţii e ca copiii: ei nu ştie numa de frică…"), îşi aminteşte cu plăcere (intrarea în marile case de odinioară e, pentru ea, un blazon), dar şi cu ironie (la nevoie, dusă pînă la

sarcasm) de trecutul familiei. Foarte vii în evocările făcute cu voce tare sau numai în gînd de cele două femei, istoriile de familie (Mironescu, apoi Ioaniu, cel de-al doilea soț al lui Sophie, dar şi cea a modestei familii a Vicăi) îşi fac astfel cunoscute traumele, rupturile de destin, pe care vivacitatea discursurilor, departe de a le atenua, le amplifică. Iată cum apar unele dintre ele în înțelegerea pragmatică, robustă, a Vicăi: „Ai zice c-a fost norocos Ioaniu, că n-a avut de ce să-l ia la ochi comuniştii, că ei l-a chemat, ei l-a scos din rezervă, şi pentru ei s-a dus pînă-n Tatra. Şi uite că nu! Uite că nu i-a fost de nici un folos! Că tot la zdup a murit! în cincizeci, în cincizeci şi doi, el ştie cînd o fi murit, că baba tăcea ca mormîntu'. Da' degeaba tăcea ea, mîlc, că de ştiut se ştie toate. (...) Dacă şi Brătianu acolo-a murit, că l-a vîrît într-o pivniță, şi l-a ros de viu şobolanii! Unii se rugase, cică, de el, să fugă, de Brătianu ăsta, sau de altu', care-o fi fost, nepo-su, fra-su, unu dîn Brătieni. Da' ăsta cic-ar fi zis: un Brătianu niciodată nu fuge! şi n-a fugit, a rămas. Şi a văzut el pe dracu. Şi Maniu a murit, şi alții, cîți şi cîți... Că dîn sute şi sute cîți erea, vo doi dac-a scăpat". Dincolo de discursurile Vicăi sau de cele în registru patetic ale Yvonnei, istoria familiei încetează. Tudor, fiul Yvonnei şi Riri, fiica lui Margot, sînt în exil. Vica însăşi nu are copii şi se bucură că nu a dat fii unei lumi în care nimeni nu-ți poartă de grijă („trebe să-ți ai singur de grije!", avertizează ea continuu). Există un singur loc în care această lume fără urmaşi poate fi adăpostită şi salvată pentru memoria colectivă (pentru că, după reflecțiile profesorului Mironescu, un suflet colectiv se naşte dintr-un „fastidios inventar uman"): spațiul romanesc, care, într-adevăr, îi oferă găzduire într-un mod exemplar.„"

Această exemplaritate (ce rezidă în calitatea artistică excepțională) este realizată la mai multe paliere. Compozițional, avem de-a face cu un roman polifonic (construit prin întrebuințarea mai multor voci), probabil fără egal în proza română postbelică, unde diferențierea discursivă a personajelor

a înregistrat mereu neajunsuri (foarte adesea, personajele vorbesc un limbaj unic). La capacitatea rară de a auzi şi de a reproduce limbaje (comparabilă, cred, doar cu cea a lui Paul Goma) se adaugă disciplina severă a procedeelor. De altfel, de remarcat îmi pare faptul că plurilingvismul romanesc nu are doar o valoare referențială (de a crea, aşadar, efectul de realitate şi sentimentul vieții), ci şi – lucrate subtil, fără ostentație — o valoare autoreferențială şi o alta intertextuală. Mai toate personajele, de la universitarul Mironescu la puțin instruita Vica, fac reflecții asupra vorbirii şi discursului. Profesorul este, de altfel, lingvist, doreşte să instaleze un laborator de fonetică, lucrează la un atlas dialectal şi studiază de douăzeci de ani „prejudecata actului de vorbire": „Cît de puțin din ceea ce există în noi reuşim să transmitem prin vorbe, şi cît de puțin din acest puțin este primit! Totuşi vorbim (iată!) cu încredere mai departe, încredințați că soarele rațiunii ne luminează sufletele… Astfel ce ar deveni viața noastră dacă am vedea schimbul de cuvinte — aşa cum şi e! – ca o dificilă transfuzie? Doar în clipele de mare eşec ne încearcă o asemenea bănuială, pe care la prima ocazie avem din nou să o uităm… Doar după ce vom lăsa să se scurgă inutil toată sinceritatea bietului nostru suflet, iar celălalt, ca un nedreptățit al lui Dumnezeu, nu se va arăta în stare să primească nici un cuvînt, nici un strop de sînge, vom întrezări, resemnați, ocultele legi care ne predestinează omeneasca apropiere sau depărtare…". Tot profesorul recunoaşte o diferență între „codul monden" al conversației de salon (datorită căruia aceasta rămîne „spumoasă, agreabilă şi superficială") şi „dantelăria" care bine împletită face ca prin aceeaşi conversație „să-i poată pipăi celuilalt mişcările sufleteşti". Într-un plan mai general, profesorul este îngrijorat de „spiritul de cafenea" care a invadat societatea „încît şi noroadele ce se ridică n-au altă dorință decît un lux grosolan şi să ajungă la curent cu cele mai noi cancanuri". Titi Ialomițeanu (despre care se sugerează că ar fi un informator) ştie şi el că „în

permanență se vorbeşte despre noi", în vreme ce Vica are orgoliul de a fi deprins arta vorbirii („ştie ea ce trebuie să zici şi ce nu în lume"), pentru ca ultimele ei replici (date nepotului Gelu într-un spital care pentru ea ține loc şi de azil) să fie întretăiate obsesiv de expresia „să vorbim ce trebuie", de nevoia, aşadar, revenirii la o vorbire cu miez. În interiorul discursurilor literare, marea forța a *Dimineții pierdute* (inclusiv forța prospectivă) stă în joncțiunea pe care reuşeşte să o realizeze între două orientări majore ale prozei citadine: orientarea de factură caragialiană, valorificînd limbajul (ceea ce înseamnă, într-un sens mai larg, o tipologie a) mahalalei cu orientarea citadinismului reflexiv şi senzitiv practicat de Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu.

Un alt aspect al exemplarității artistice îl constituie subtilitatea autoarei de a capta şi conserva în detalii (de o semnificație aparent restrînsă) sensuri şi teme majore. Un asemenea detaliu îl constituie ceasul, o prezență constantă în salonul de ieri şi de azi, la care personajele se uită, îl studiază sau cu ajutorul căruia îşi ritmează conversația, intrările şi ieşirile din scenă. În casa Yvonnei se găsesc, în ziua întîlnirii dintre cele două femei, trei ceasuri. Două, de altfel, sînt vechi, de pe vremea părinților: în hall se găseşte o pendulă, cu „un cadran rotund, mare şi alb, pe care literele romane se disting de departe", ce are „sunetele rotunde, care se urmează unul pe altul, insuportabil de egal, de negrăbit", iar pe bufetul din salon există un ceas cu cadran de email albastru, cu cifrele şi acèle aurii, „înconjurat de dantelăria aurie, un păstor şi o păstoriță – ea, cu o rochie roz, rotundă ca un balon umflat, şi cu o perucă blondă, el cu ciorapi albi, colați pe picior – se privesc elegant, ceremonios şi stîngaci". Acest ceas – bijuterie („bun numa aşa, de frumusețe", comentează Vica), „ceasul copilăriei mele", după cum precizează Yvonne, are opriri neaşteptate, rău prevestitoare („se tot oprise înainte să se prăpădească Muti" şi se opreşte, de fapt, în ziua morții lui Niki, ceea ce cititorii află

mult mai tîrziu) care îi dau Yvonnei stări de anxietate (din care încearcă să iasă meşterindu-l), iar Vicăi o nervozitate ce se exprimă printr-o înjurătură-blestem: „*Dar mai lasă-l morții de ceas, madam Ivona!* Ce-ți bați capu cu el atîta! Vine el, domnu Niki, şi vede ce-are…Sau ceasornicaru…"(s.m., S.C.). În sfîrşit, cel de-al treilea ceas pe care Yvonne îl aduce în salon este „un deşteptător rusesc, al cărui ticăit alarmat umple deodată camera". Cele trei ceasuri semnifică trei tipuri de temporalitate din împletirea cărora se realizează urzeala tare a romanului: timpul exterior, străin, implacabil („auzi cum *se prăvălesc* în spatele tău bătăile pendulei…", s.m.), aşadar *un timp (*şi o temă*) al destinului*; timpul interior, subiectiv, cu bătăi sensibile şi imprevizibile, adică *timpul (*şi tema*) memoriei* şi, desigur, *timpul accelerat*, rău şuierător şi, totodată, tema majoră, *al istoriei* . La aceasta se adaugă, pe lîngă volutele şi modulațiile în care sînt lucrate cele trei, o temporalitate biologică, a trupului, care se măsoară în ritmurile sîngelui şi ale respirației. Nu o dată, bătăile ceasului (ale timpului exterior) măsoară, prin comparație, şi dezordinea ritmurilor corporale: „Acum, acum, ai să-i auzi paşii prin curte, pe scară, în hall, în fața uşii, nimic, decît tic-tac-ul pendulei din hall, ca o răsuflare străină, egală, ca o prezență străină, mereu alături, mereu nevăzută, care te urmăreşte, e atît de uşor să se ascundă printre mobilele vechi, în penumbra prăfuită a casei, ca să te urmărească, şi inima, care va plesni sub strînsoarea neagră şi firele care se trag ritmic, care se strîng, curentîndu-te de nelinişte pînă în vîrful unghiilor, pînă în adîncul moale şi întunecat al creierului, uită. Uită, uită, nu te gîndi, nu te gîndi, uită, tic-tac-ul egal al pendulei în hall. În mijlocul ghemului, o răsuflare disperată sub gheara neagră, un gîfîit disperat, şi bocănitul sîngelui, mereu şi mereu".

Ferindu-se de clişeele epocii, de capcana prozei de atmosferă (întinsă mai întotdeauna cînd se află în cauză trecutul), utilizînd simbolurile cu mare rafinament, reuşind – mai presus de toate — să însuflețească, cu o forță unică, în

aceste fragile făpturi de cuvinte un întreg secol de istorie românească, *Dimineață pierdută* este, în opinia mea, o capodoperă, iar Gabriela Adameşteanu, unul dintre cei mai mari prozatori români din literatura română postbelică.

Ce se poate face dintr-un om

Romanul lui Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, are o biografie specială (reconstituită în *Cum am scris „Al doilea mesager"*, evocare publicată în volumul *Aici şi acum*, Bucureşti, Cartea Românească, 1996), care a modificat substanțial existența însăşi a autorului. Romanul a fost redactat în trei variante, între 1980–1982, fiind scris cu intenția de a constitui „o carte în deplină libertate", neştirbită de nici o cenzură. După ce e citit de Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu şi Norman Manea, manuscrisul este prezentat la Editura Cartea Românească, unde este respins de directorul G. Bălăiță, iar mai tîrziu – cu acelaşi rezultat – la Editura Albatros. În 1984, manuscrisul iese, clandestin, din țară şi ajunge la Paris; aici, Paul Goma îl propune Editurii Albin Michel, care îl publică în 1985, în traducerea lui Alain Paruit. În 1986, volumul obține Premiul Libertății, acordat de Pen–Club Français. Aflat în țară, autorul suportă repercusiunile: este destituit din funcția de secretar al secției de proză din cadrul Asociației Scriitorilor din Bucureşti şi din cea de redactor-şef al revistei „Almanahul literar", i se refuză publicarea altor volume, este urmărit şi

supravegheat. La începutul anului 1987, B. Nedelcovici pleacă din țară şi se stabileşte la Paris. În 1991, romanul apare la Editura Eminescu, Bucureşti.

Datorită faptului că narațiunea construieşte imaginea unui univers de tip totalitar, proiectat în viitor (acțiunea începe în 1988), romanul se înscrie în categoria utopiilor negative sau a contra-utopiilor. Martor şi protagonist în acest univers este Danyel Raynal, scriitor şi profesor, care, după unsprezece ani de peregrinări, se reîntoarce în patria sa, Belle-Ile, sau Insula Victoriei, avînd convingerea că şi-a exorcizat „micul gardian" lăuntric şi a devenit, pentru totdeauna, un om liber. Prima parte a romanului (*Jean Elby*) consemnează experiența prin care Danyel Raynal îşi pierde nu numai libertatea, ci – mult mai mult – profilul de om. La capătul acestui prim traseu, el descoperă că: „Dintr-un om se poate face un cal, un cartof, o zgardă sau... orice vrei. (...) Poate fi învins, modificat, dezagregat... cum doreşti şi cînd doreşti." Între cele două momente se derulează confruntarea cu sistemul care se dovedeşte un malaxor din care „nu mai iese nimeni întreg". Dacă, în general, contra-utopia creează un univers necruțător prin excesul de ordine şi rigoare, Nedelcovici imaginează un sistem mai complex şi mai nuanțat (asemănător realității din regimurile totalitare) care cultivă – pînă la un punct – tocmai ruptura şi mişcarea ilogică, dînd naştere, astfel, aberației şi dezorientării. Din acest motiv, Raynal nu are şansa de a fi un combatant într-o luptă deschisă, ci doar victima hărțuită a unui cinic şi invizibil adversar care, pe măsură ce îi inoculează spaimele, îi întreține speranța. E nevoie ca Raynal să-i viziteze de zeci de ori pe Matrac, decanul facultății, şi pe Papillon, directorul editurii, pentru a înțelege că promisiunile foarte entuziaste care i-au fost făcute la sosirea în țară (ocuparea unei catedre universitare şi publicarea unui mai vechi volum de eseuri), precum şi primirea aproape triumfală n-au fost decît strategiile învăluitoare dintr-un subtil scenariu de eroziune. Inclusiv momentul de revoltă publică (un discurs

incendiar împotriva puterii, rostit de la tribuna Congresului) se dovedeşte a fi fost programat şi supravegheat de sistem, pentru ca ereticul, neavînd aderență, să poată fi absorbit mai uşor. Îi este îngăduit accesul la Guvernator, care îl primeşte cu bunăvoință, i se destăinuie şi îl avertizează cu cinism că, dacă nu acceptă colaborarea, va fi înfrînt. La fel de perfide sînt metodele prin care este distorsionată viața privată a lui Raynal: i se aduc chiriaşi în casă, îi este blocat contul la bancă şi, lipsit astfel de orice mijloace de subzistență, fără drept la un loc de muncă, scriitorul este condamnat la un destin de cerşetor care iese noaptea şi se aprovizionează din tomberoane. Într-o asemenea expediție nocturnă, este bătut de Brigăzile de ordine. Ajuns la capătul puterilor, înstrăinat de experiența, altădată fundamentală, a scrisului („scrisul nu mă mai salvează"), lipsit de orice reper existențial (prietenii de odinioară sînt fie oameni loiali puterii, membri marcanți ai Ligii, fie – precum Micheline Rolebon, fosta iubită, sau Jean Elby – ei înşişi nişte excluşi), Raynal se recunoaşte învins şi cere să fie internat la Institutul de îndrumare, de educație şi învățămînt, un aşezămînt monstruos unde se practică spălarea creierului prin Ideoterapie. Prima parte a romanului se încheie cu această imagine a capitulării, ce mai lasă loc, însă, unei firave şi orgolioase speranțe: că spiritul are puterea să reziste unei agresiuni ce vine pe aceeaşi cale a minții.

Cartea a doua, *Noul mancurt*, plasează acțiunea opt ani mai tîrziu, moment în care Danyel Raynal este consilierul personal al Guvernatorului, scriitor al discursurilor sale. În raport simetric cu prima parte a romanului, Raynal străbate un traseu cu semn schimbat, în urma căruia, de sub carapacea produsă prin Ideoterapie, iese la iveală figura omului de altădată. Acest lucru e posibil pentru că, datorită înaltei poziții în ierarhia politică, Raynal are acces la o relicvă a propriului trecut: carnetul de însemnări ținut în institut. Paginile de jurnal reproduse vor explica pentru protagonist, dar deopotrivă şi

pentru cititor, cum se realizează depersonalizarea. Terapia practicată în institut pare să aibă ca model extraliterar experimentul reeducării din închisorile politice comuniste: autodemascarea. Adus la exasperare (fără folosirea violenței fizice, ci doar printr-o permanentă agresiune psihică ce nu lasă neatinsă nici o zonă a intimității), „pacientul" se leapădă – confesîndu-se în public – de sine însuşi: „Vorbesc şi ştiu că vorbesc despre mine, adică despre cel de-al doilea din mine (...)... fac totul ca şi cum aşa trebuie să se întîmple... cu o voluptate perversă de a mă elibera sufleteşte şi fizic de o tensiune interioară vecină cu senzualitatea, de a scăpa de mine, de a scoate, de a fugi, de a ieşi, de a mă goli de toate amintirile, cuvintele, refulările, îndoielile, ezitările (...) ... de a rămîne în sfîrşit spălat şi în special singur, fără nici o voce sau imagine". În acest vid lăuntric vor găsi loc, mai apoi, fără oprelişti, frazele ideologiei dominante. „Ridic un elogiu omului colectiv şi destinului social!", va rosti, la capătul experimentului, omul nou Danyel Raynal, cîtă vreme Jean Elby, prietenul său, singurul rezistent adevărat din insulă, va continua să creadă „în individ, relativism, opțiune, îndoială". Ultimele notițe din jurnal consemnează, de altfel, pe un ton neutru, moartea suspectă a acestuia. Recitind carnetul de odinioară, Raynal revine în sine însuşi, îşi recucereşte parte din identitatea extirpată. Trecut, însă, prin experiența călăului, el nu se mai poate întoarce, nicidecum, la fermitatea unor certitudini existențiale, şi nici la vigoarea revoltei. El poate, cel mult, să-l ajute pe tînărul Grégoire, un nou răzvrătit, să părăsească insula, dar pentru propria izbăvire nu mai are resurse. Epilogul îl arată într-o ultimă ipostază, de înfrînt, pregătit să reintre în Institut. Ultimele cuvinte le schimbă cu Marcel, prietenul arheolog revenit în țară, al doilea mesager capabil să dizloce timpul înghețat, pentru a face loc memoriei să răzbată.

Chiar dacă aparține unui gen puțin frecventat în proza românească, *Al doilea mesager* se integrează bine, prin teme şi

problematică, romanului contemporan. Obsesia majoră este aici adevărul, pe care scriitorul e dator să-l înregistreze şi să-l rostească indiferent de riscuri. B. Nedelcovici aşează, însă, misionara imagine de sine a scriitorului într-o confruntare, deloc comodă, cu imaginea pe care o are despre rolul său puterea. Acolo unde D. Raynal vede în actul de a scrie o experienţă totală, dusă pînă la „jupuirea de sine", Guvernatorul îi acceptă, cu condescendenţă, un rol de bufon inteligent („ştii multe poveşti... Ne-am distrat de minune"), iar profesorul ce conduce experimentul la Institut creditează actul de creaţie cu valoarea unei „expectoraţii afective şi spirituale", o pregătire preliminară pentru spălarea creierului. O altă temă majoră (din nou: într-o tratare radicală) este agresiunea împotriva memoriei. În această privinţă, scriitorul utilizează cu valoare centrală în romanul său o legendă care a fost, în literatura Estului, exemplar valorificată de C. Aitmatov în *O zi mai lungă decît veacul*: legenda mancurtului. După propria-i mărturie, scriitorul român a cules legenda pe cont propriu, o variantă, de altfel, diferită de cea a scriitorului circhiz. Mancurtul este războinicul ce, devenit prizonier, este deposedat de memorie şi devine sclavul perfect al fostului său duşman. Dacă la Aitmatov mancurtul îşi ucide propria mamă, la Nedelcovici el este omorît – „din prea multă iubire" – de fiul său. Spunîndu-i legenda copilului Grégoire, înainte de a deveni un mancurt, Raynal îşi asigură salvarea, chiar dacă e o salvare tragică, prin moarte, lăsînd o minimă şansă de renaştere a memoriei, pentru că „Există o memorie dincolo de memorie, care nu poate fi distrusă...". Întrucît personajele fac parte, majoritatea, din categoria intelectualilor, *Al doilea mesager* poate fi citit, sub un anumit aspect al său, şi ca un roman de idei. Replicile personajelor despre atentatul împotriva individului, despre lipsa de sens a existenţei sau despre regimul care nu este altceva decît o imensă ficţiune, se constituie, pe alocuri, în mici şi alerte eseuri (de bună calitate), care au meritul de a nu impieta asupra

bunului mers al narațiunii.

Dacă celebritatea romanului s-a întemeiat, în mare măsură, pe valoarea protestatară şi pe virtuțile disidenței sale în raport cu regimul comunist, *Al doilea mesager* merită reținut între creațiile importante ale prozei contemporane datorită valorii sale literare, ce îşi află principalele argumente în rafinamentul construcției literare, în ştiința de a lucra în mai multe registre (de la duioşie la grotesc), în pregnanța şi individualitatea personajelor sau în modalitatea de a asigura narațiunii un fundament simbolic, întrețesut cu subtilitate şi fără ostentație. La fel ca şi personajul său, preocupat să scrie adevărata sa carte, Bujor Nedelcovici a dat în *Al doilea mesager* cea mai valoroasă carte a operei sale de pînă astăzi.

„Sărăcia de idei şi avuția de patimi"

Pentru că foloseşte ca material epic o perioadă din viața reală a lui Ion Ghica (de la 1858 la 1866, adică de la reîntoarcerea din exil pînă la abdicarea lui Cuza), aşadar o perioadă istorică (plină de semnificații atît pentru biografia prințului, cît şi pentru cea a țării), se poate spune cu îndreptățire că trilogia Danei Dumitriu, *Prințul Ghica* (Bucureşti, Cartea Românească, 1982, 1984, 1986) este, la nivelul cel mai cuprinzător, un roman istoric. Spre deosebire, însă, de orientarea majoritară a prozei istorice româneşti, Dana Dumitriu nu valorifică perioada aleasă atît sub aspectul de vîrstă eroică (deşi nu-i rămîne străină intenția de a surprinde procesul de eroizare, de intrare în legendă, mai ales în cazul domnitorului Al.I.Cuza), cît – pierzînd în grandoare, dar cîştigînd în consistență epică – sub cel de epocă democratică, de tranziție şi de întemeiere constituțională (de

unde extraordinara, frapanta actualitate a cărții). Rămînînd, în sensul deplin al termenului, o frescă istorică şi încă una de mare forță (care prinde, în aceeaşi secvență temporală, destinele personalităților de anvergură ale momentului: Cuza, Kogălniceanu, C.A.Rosetti, C.Negri, clanurile boiereşti Ghica, Golescu, Brătianu, figurile scriitorilor Alecsandri, Bolintineanu, Alexandrescu etc.), prin interesul arătat construcției instituționale şi de mentalitate, jocurilor de putere şi felului în care acestea modelează biografiile umane, *Prințul Ghica* este, deopotrivă, roman politic şi roman psihologic.

Sub raportul *narațiunii psihologice* (pe care Dana Dumitriu a practicat-o, cu foarte bune rezultate, în volumele anterioare: *Migrații*, 1971, *Masa zarafului***,** 1972, *Duminica mironosițelor,* 1977, *Întoarcerea lui Pascal***,** 1979, *Sărbătorile răbdării*, 1980, dedicîndu-i, totodată, o remarcabilă cercetare, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic***,** 1976), *Prințul Ghica* dovedeşte înzestrarea de excepție a autoarei. Construind zeci de personaje, unele sub presiunea documentului, altele imaginare (sau, cu una din frazele din fin estompata poetică implicită a romanului: „cu figuri de pe aici şi de dincolo, un şir de portrete «semnificative», ciugulind din realitatea trăită cîte ceva, din cea livrescă altceva, din amintiri şi din închipuire"), autoarea reuşeşte performanța, rar întîlnită în proza de la noi, de a le păstra varietatea şi consistența. Atît în realizarea fiecărui personaj în parte, cît şi în relaționarea dintre ele, autoarea nu foloseşte contrastele puternice şi cu atît mai puțin principiul antitezei; mai verosimil şi, totodată, mai dens din punct de vedere psihologic, Dana Dumitriu preferă o tehnică a acumulărilor lente şi portretistica prin nuanțe („mici reacții de o clipă care, de fapt, ne formează"), lucrate filigranat, ceea ce creează efectul că fețele personajelor (fie oricît de diferite între ele) au un punct de bună îmbinare, că ele nu generează rupturi, ci complementaritate, într-un „amestec de prufunzime şi flecăreală". În consecință, nu vor apărea nici severe raportări

conflictuale la lume, ci doar forme mai uşoare, suportabile (oboseala de viaţă, „lehamitea aristocratică", sentimentul de înstrăinare) ale unui rău de existenţă îmblînzit adesea în melancolie, a cărui expresie reprezentativă poate fi considerată *starea de exilat* (într-un sens, desigur, nu doar politic, ci şi existenţial). De altfel, pe lîngă personajele ce au trăit în exil, continuînd să o considere experienţa de viaţă hotărîtoare, în tiparul căruia încă se află (Ghica însuşi se recomandă ca fiind „de profesiune exilat"), există în roman un foarte interesant personaj – polonezul Gradowicz, dragomanul consulatului francez – a cărui funcţie suplimentară, simbolică, este aceea de a sublinia tocmai condiţia de exilat (într-un sens arhetipal) a fiinţei umane : „Şi Valahia îl înghiţise, era în burta chitului şi chitul îl devora încet, cu tandreţe, şi lui îi făcea plăcere această asimilare sigură, binevoitoare – da, trebuia să recunoască, Valahia nu-l obligase, poate pe nici un exilat ţara găzduitoare nu-l obligă, dar o anume tandreţe reciprocă se născuse, ca între o mamă şi un copil răsăcit de părinţi – o mamă bună, blîndă, primitoare, dar cu conştiinţa că face un bine, un gest de adopţiune, nu o oficială tutelă – şi un copil tînjitor după alte meleaguri, dar de fapt înrobit acestei călduri sentimentale pînă devine viciu". Rareori (atunci cînd îşi pun problema singurătăţii ori a fragilităţii), personajele părăsesc etica reţinerilor, sub imperativul căreia se află îndeobşte, pentru a da curs emoţiilor înalte, patetice, precum se întîmplă – spre exemplu – în rugăciunea Saşei, soţia lui Ghica, unul dintre personajele importante ale cărţii (protagonista unor scene impecabil lucrate: întîlnirea cu veverita, alegerea pălăriilor etc.): „Doamne, (…) ţine-mi în poala ta casa şi copiii ! Iartă vanităţile noastre, iartă nesăbuinţele noastre! Nu ne alunga! Mă rog şi pentru cei care s-ar putea să fie surghiuniţi şi pentru cei învingători, să-i aperi, să-i ocroteşti, să le dai lumină. (…) Ţine-mă, Doamne, să pot vedea toate astea mereu, pendula, covorul, tablourile: să pot mirosi şi auzi liniştea asta, chiar plină de teamă cum este, să pot

înfrunta frica şi să nu uit. Poate este important cu ce amintiri venim dincolo, la tine! Poate contează!"

În ce priveşte *romanul politic* (ce, dată fiind importanța acordată dialogului, dezbaterii, simpozionului, poate fi considerat, în acelaşi timp, ca o veritabilă proză de idei), sînt puse în pagină cîteva dintre temele pe care proza momentului (care deseori s-a recomandat drept proză politică) le-a frecventat cu asiduitate: tema puterii, tema istoriei, tema revoluției (aici, revoluția paşoptistă). Întrebuințate într-o narațiune istorică, strîns împletite (dacă nu chiar determinate de) cu tema patriotismului (poate nu fără o intenție polemică la adresa contemporanilor, pentru care cel mai adesea Istoria era o lege obiectivă, iar Puterea o forță teribilă, acționînd ca un mecanism orb), eliberate de clişeele cu care le încărcase în special proza obsedantului deceniu, aceste teme capătă în *Prințul Ghica* strălucire. Fatal legat de țara sa, de „divinul lichid amniotic al Patriei", purtînd „ca pe o cicatrice disperarea țării sale", Ghica este „un om care credea că are de construit o țară". Împotrivindu-se retoricii patriotarde, acelui „monopol al patriotismului" care „dă spirit nerozilor şi şanse dizgrațiaților", prințul propune *dragostea cu discernămînt* pentru că „discernămîntul sau spiritul critic dă conținut acestei iubiri iraționale uneori. Viața mea mi-o dedic cultivării acestor două lucruri în solul național: discernămîntul şi eficacitatea. În ceea ce priveşte pasiunile, stăm destul de bine, oricum". Luptînd mereu, uneori ironic, alteori deznădăjduit, cu „sărăcia de idei şi avuția de patimi care ne-au sfîşiat", fiind în imposibilitatea de a impune propriile idei în materie de iubire de țară, Ghica dă cîteva replici foarte exacte şi în felul lor necruțătoare atît în ceea ce priveşte deturnarea şi relele identificări ale patriotismului („Brătianu, ca şi Rosetti, socotesc Patria un bun exclusiv liberal şi deci numai ei au dreptul s-o salveze" sau, ajutat de Bolintineanu, „nația este proprietatea guvernului"), cît şi cu referire la specificul național („fatalism extrem de vital",

„scepticismul voios, deznădăjduit şi sănătos în acelaşi timp al acestui popor"; "Am fost întotdeauna sceptici cu stăpînirea şi, totuşi, ne-a tulburat apariția ei publică"; românul „ştie atît de bine să critice şi atît de repede să ovaționeze" etc.). Tocmai din aceste motive, la care se adaugă lipsa exercițiului democratic, graba şi lipsa de înțelegere a țărilor occidentale („Este – explică Ghica unui francez – un exercițiu care presupune îndelungi suferințe şi sacrificii şi, peste toate, vreme. (…) Nu puteți nega, domnule Le Cler, că țări civilizate ca Franța, Anglia au avut nevoie de decenii şi chiar de secole pentru asta. Noi sîntem cam grăbiți, iar dumneavoastră, occidentalii, chiar ne bateți din picior!"), țara nu trăieşte, de fapt, un scenariu tragic („noi nu avem tragedii, avem probleme…probleme nerezolvate şi un fatalism rezistent pînă la prostie"), ci mai degrabă o descurajantă comedie („La naiba, chiar nu putem scăpa niciodată de comedie?", se întreabă exasperat Bălăceanu). Or, aceasta înseamnă că modelul istoriei naționale nu se regăseşte în opera lui Shakespeare („Shakespeare este o povară…"), incontestabil autorul cel mai citit (din care prințul uneori, amuzîndu-se, declamă) şi mai vizionat de către protagoniştii romanului, ci textul acestui „englez afurisit" funcționează ca oglindă ironică pentru un spectacol național oscilînd între *operetă, vodevil, farsă* ori *carnaval*, cu rare, repede trecătoare episoade dramatice.

De altfel, romanul întreg este mult îndatorat pasiunii pe care autoarea a avut-o pentru teatru („am vrut să fac actorie şi încă mă fascinează mirosul de fard care umple sala unui teatru după ce a fost ridicată cortina", îşi mărturiseşte Dana Dumitriu „una din slăbiciuni" într-un interviu acordat lui Florin Mugur[132]) şi pe care n-a avut niciodată îndrăzneala sau

[132] „*Generația mea are un ton patetic*", interviu realizat de Florin Mugur, antologat în *Romanul românesc în interviuri,* antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. I, partea II, Bucureşti, Minerva, 1985, p. 875.

răstimpul necesar să o canalizeze spre creația dramaturgică. În *Prințul Ghica,* pe lîngă viziunea explicită a lumii ca teatru („Lumea e o scenă luminată şi el stă în culise şi priveşte") şi a politicii ca spectacol, uneori degradat, în forme de bîlci sau carnaval („Politica este o artă a culiselor, dar ceva trebuie să se petreacă şi pe scenă pentru a justifica maşinațiile ei. Nu poate fi lăsată scena goală sau plină de actori împietriți în gesturi alegorice"), există mai multe nivele modelate de suflul dramaturgic. Cu puține excepții, cea mai mare parte a romanului se petrece la teatru sau în spații care sînt aluziv ori adesea explicit considerate substitute ale acestuia, adică locuri de desfăşurare a unor *reprezentații* (berărie, cofetărie, sală de bal, piața Teatrului, Parlamentul unde se produce „o largă deschidere a cortinei", salonul în care se organizează concerte etc.). Cu o viață trăită mereu la/în spectacol, este de înțeles că personajele vorbesc despre teatru, folosesc termeni din lumea spectacolului, dau uneori replici din piesele vizionate şi că, în general, au o slăbiciune pentru lumea teatrului. În ce îl priveşte, prințul Ghica (căruia la teatru „îi place locul, atmosfera, luminile oblice ale candelabrului, confuzia spațiului, îi place senzația acelei concilieri de scurtă durată cu lumea") se simte adesea actor pe scena politică, citează din învățăturile pe care le-a dobîndit de la bunul său prieten, domnul Millo, şi nu se dă în lături să improvizeze, împreună cu Bălăceanu, în tihnitul său conac de la Ghergani, o mică scenetă în care îl „joacă" pe Cuza. Vocea narativă întrebuințează ea însăşi limbajul dramaturgiei, anunță intrări şi ieşiri din *scenă* ale personajelor, începutul unor noi *acte*, are inițiative mai degrabă regizorale şi chiar se joacă ea însăşi complice cu cititorul transformat în spectator („Dar nu lăsați cortina să cadă. *Noi* mai rămînem cu coatele rezemate de rampă" – s.m., S.C.), sporind potențialul dramatic al acestui text care reclamă un scenarist. De altfel, chiar şi unele procedee sînt împrumutate din teatru, precum acest „secret de «scenă»" deconspirat spre final: „Figuranții, în momentele de vînzoleală

dramatică, stau în spatele actorilor, pe un fundal patetic şi mormăie". Autoarea însăşi procedează astfel în mai multe din momentele romanului, atunci cînd dublează sau intersectează dialogurile mari, înalte ale protagoniştilor cu vocile mărunte ale unor personaje precum valetul (foarte spumoasă scena în care un sfat de taină e compromis de valeții ce răstoarnă vasele şi se împotmolesc în fructele glasate), uşierul, cerşetorul, bețivul etc.

Toate acestea (la care aş mai adăuga subtila rețea intertextuală, inclusiv cu o jucăuşă trimitere la propriul roman anterior, *Masa zarafului*) sînt, desigur, realizările de finețe ale unui roman de mare forță, şi tocmai această combinație mă face să-l asemuiesc unei splendide maşini de curse care, din cauza eleganței şi rafinamentului exterioare, poate să ascundă necunoscătorilor (sau cunoscătorilor prea grăbiți şi neatenți) marea sa putere.

ARABESCURI INTERIOARE

Fericirea – „în locul cel mai arid: în tine”

Fiind vorba despre o scriere memorialistică ce evocă, mai ales, detenția politică a autorului (închis între 1960-1964 pentru vina de a fi frecventat un grup de intelectuali – Constantin Noica, Dinu Pillat, Alexandru Paleologu, Simina Mezincescu, Mihai Rădulescu etc. – în care se citeau manuscrise proprii şi cărțile apărute în Occident ale lui Mircea Eliade şi Emil Cioran, considerate în anchetă propagandă ostilă regimului), *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt are o biografie zbuciumată, numărîndu-se între cărțile cu destin special, eroic, interzise în regimul comunist, deoarece conțineau dezvăluiri incomode despre o perioadă de teroare pe care puterea ar fi vrut s-o şteargă din memoria colectivă. Finalizat la începutul anilor ‘70, *Jurnalul fericirii* (avînd circa 570 de pagini) este confiscat de către Securitate. În aceste condiții, autorul redactează o a doua versiune (aproximativ 760 de pagini). Există, de asemenea, o a treia variantă, prescurtată, care a fost scoasă clandestin din țară şi difuzată la postul de radio „Europa liberă” (1988-1989), în emisiunea „Cartea pe unde”. Datorită intervențiilor făcute de conducerea Uniunii Scriitorilor, Securitatea restituie prima variantă autorului. După cîtăva vreme, în urma unui denunț care semnala că N. Steinhardt deține la Rohia cărți cu autograf ale prietenilor săi din emigrație (Eliade, Cioran, Ionescu), monahul este convocat – în anii ‘80 – la Securitate şi amenințat. Este momentul în care (reeditîndu-se în mare măsură scenariul stalinist care a dus la arestarea sa), văzîndu-şi din nou în primejdie manuscrisele, autorul decide să le ascundă. Complicele său a fost universitarul clujean

Virgil Ciomoş, ce va fi investit, mai apoi, cu rolul de legatar testamentar. În îngrijirea acestuia, prima variantă a *Jurnalului fericirii* apare la Editura Dacia din Cluj în 1991, avînd, de atunci, un număr impresionant de reeditări.

Deşi se intitulează jurnal, scrierea autobiografică a lui N. Steinhardt, redactată ulterior desfăşurării evenimentelor, se înscrie, ca specie literară, în clasa memoriilor. Autorul însuşi precizează în primele rînduri ale cărții: „Creion şi hîrtie nici gînd să fi avut la închisoare. Ar fi aşadar nesincer să încerc a susține că «jurnalul» acesta a fost ținut cronologic; e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri proaspete şi vii". Textul valorifică, de altfel, avantajele speciei, atît în ceea ce priveşte viziunea de ansamblu (care în memorii, spre deosebire de jurnal, e integratoare), cît şi în planul strict compozițional, al procedeelor şi tehnicilor narative. Fiind o rememorare în care accentul cade mai puțin pe desfăşurarea unor fapte şi precumpănitor pe reconstituirea unui traseu interior, procedeele de construcție sînt proprii prozei psihologice analitice, menite să redea – prin asociații libere – fluxul dezordonat şi spontan al conştiinței. Prin urmare, în detrimentul dispunerii cronologice (de tip tradițional), autorul optează pentru o distribuire liberă a materialului autobiografic („aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imginile, aducerile-aminte, cugetele"), pentru tehnica flash-urilor şi a fragmentului. Dacă miezul incontestabil al evocării îl constituie aventura conştiinței în timpul detenției politice (1960-1964), narațiunea înregistrează atît secvențe temporale precedente (cea mai veche aducere-aminte e datată 1924), cît şi ulterioare (pînă în 1971) întemnițării. Acelaşi principiu dinamic al variației (care face posibilă libertatea de mişcare în plan spațio–temporal, saltul de la un moment la altul, de la Jilava 1960 la un Bucureşti domestic din 1931 şi de aici la celula din Gherla 1962 etc.) guvernează, de asemenea, planul tematic şi cel stilistic. Istoria proprie se întrerupe adesea pentru a face loc unor veritabile eseuri; deşi

reflectă şi dezvăluie ele însele personalitatea autorului, aceste discursuri îşi prezervă, în acelaşi timp, propria lor independenţă în naraţiune. Coexistă astfel, în *Jurnalul fericirii*, pagini de hermeneutică literară, eseu moral, exegeză biblică, predică religioasă (explicarea învăţăturii Evangheliilor), cercetare sociologică, analiză şi teorie politică. N. Steinhardt se dovedeşte, între altele, un pregnant analist politic al regimurilor politice totalitare: „Ororile regimurilor totalitare nu pot fi în general detectate decît dacă regimul respectiv practică o brutalitate simplistă (...). Deîndată însă ce avem de a face cu sisteme subtile şi grijulii de salvarea aparenţelor – unde se lucrează sistematic şi savant – depistarea este incomparabil mai grea şi în faţa istoricului se iveşte problema *crimei perfecte*. Aflarea adevărului în acest caz a înfrînt mulţi specialişti şi detectivi de seamă" (s. a.).

Această eterogenitate tematică este susţinută de diversitatea discursivă; dacă toate sînt, în egală măsură, temele aceleiaşi lumi şi „cugetele" aceleiaşi persoane, ele îşi află expresia adecvată în pluralitatea limbajelor. *Jurnalul fericirii* oferă, în acest sens, o veritabilă, literară paradă a limbajului, valorificat în plinătatea registrelor sale: de la limbajul neutru al analistului (exemplificat mai sus) la limbajul evlaviei, de la rostirea entuziastă şi euforică la registrul îndoielii, de la vorbitul „buruienos" (exersat prima dată la ancheta de la Securitate) la vorbirea înaltă, ritualică, a psalmistului: „Mîntuitorul nu mai e printre ai Săi, mirele a plecat. Dar se cuvine să începi, tu, om, a secreta fidelitate şi un nou fel de fericire, mai în surdină, şi să deprinzi realitatea prezenţei Mîngîietorului în locul cel mai neaşteptat, mai arid: în tine". În totul savuroase sînt pasajele (intitulate *Bughi mambo rag*) în care realitatea cotidiană a celulei, amestecul ei de oameni şi de preocupări, este redată prin intermediul unor întretăiate frînturi de conversaţie: „N-a vrut să mă asculte Maniu, şi cît l-am rugat, ei, dacă ar fi vrut să mă asculte, s-a luat după Penescu.… Budinca de griş? să-ţi spun eu

cum se face budinca de griş, că văd că dumneata habar n-ai... Ei, dumneata care zici că ai trăit atîta la țară, ia să te vedem: găina cotcodăceşte, rața măcăie, gîsca gîgîie, iar curcanul ce face? Ai? Borboroseşte, domnule, borboroseşte... Natalia Negru, aşa o chema... Da de unde! Asta a fost femeia pentru care s-a omorît Şt. O. Iosif, pe a lui Odobescu o chema altfel, nu-mi aduc aminte acum".

În acest du-te-vino narativ (menit să traducă, fluent şi viu în pagină, un principiu mult mai complex: „simultaneitatea pluralității planurilor cotradictorii ale conştiinței") se configurează şi se impun sensurile majore ale unui traseu interior. Evreu prin naştere, N. Steinhardt caută – la fel ca şi Mihail Sebastian, cel din *De două mii de ani*, dar şi cel din *Jurnal* – rădăcina care să-l fixeze într-un pămînt solid (cel al românității) şi să-l absolve de neliniştile şi pribegia metafizică ale neamului său. Dacă Sebastian nu va încheia niciodată o căutare chinuitoare şi va afla mereu motive care să-l mențină într-o dramatică, nefericită condiție de exclus, Steinhardt ajunge la un liman şi la o fericită împăcare. Atît prin origine (părinții lui sînt bine integrați în comunitatea românească), cît şi prin structură, cei doi se află pe poziții diferite. Sebastian e un lucid neliniştit şi pasional, Steinhardt — un inocent dilematic şi euforic. Autorul *Jurnalului fericirii* este dăruit cu o fire însetată de armonie, deschisă spre comunicarea cu ceilalți, decis să descopere oaze paradisiace într-o realitate infernală şi să se lase pradă trăirilor beatitudinale într-o lume de anxietăți. Această fericire o poate provoca întîi de toate întîlnirea cu celălalt, pentru care Steinhardt se arată mereu disponibil. Detenția însăşi nu e altceva decît urmarea monstruoasă (datorită unui regim politic totalitar, ce cultivă dezbinarea şi ura, dizolvînd orice grup de prieteni) a unor întîlniri mirabile, fericite: cu C. Noica, Al. Paleologu, D. Pillat etc., marii săi prieteni (pe care refuză să-i trădeze, devenind – cum i se propune — martor al acuzării), viitorii săi tovarăşi de „lot" politic. Deşi închisoarea îl face să

cunoască în acest plan momente crude şi dificile, ale celui „fript de înşelăciune", acelaşi spaţiu „ireal de sinistru" îi oferă şansa unor întîlniri umane excepţionale, ducîndu-l, în comuniunea cu celălalt, pînă la euforie şi transfigurare lăuntrică. Astfel este trăită întîlnirea cu Sandu L., fost legionar, îmbrăţişarea fraternă pe care şi-o dau ducîndu-l la „starea aceea de nespusă fericire faţă de care orice băutură, orice erotism, orice spectacol, orice mîncare, orice lectură (...) sînt nimica toată, praf şi cenuşă, amăgire, gol, pustietate, aramă sunătoare şi chimval zăngănitor (...). Valuri de bucurie se revarsă asupra noastră, curg, ne inundă, ne covîrşesc". Dilemele şi neliniştile lui Steinhardt îşi au, în schimb, sursa în faptul că această extatică relaţie interumană nu-şi găseşte corespondent într-un plan spiritual. Fascinat de creştinism încă din copilărie, participant constant la slujbele religioase ortodoxe („priveam, ascultam, mă rugam: zvîcnit, nesigur, nedecis, încurcat"), Steinhardt se simte decenii la rînd incapabil şi nepregătit pentru majora întîlnire cu Iisus („Nu, nu pot trece la creştinism"), ceea ce-i întreţine – unei naturi dornice de desăvîrşitul acord – o permanentă stare de neîmplinire. Tentativa (din nou, de semnalat, similară cu cea a lui M. Sebastian) de a se integra comunităţii evreieşti eşuează; seducţia creştinismului, însă, e constantă. Dacă temniţa înseamnă în planul relaţiilor interumane (dincolo de abjecţie, suspiciune şi ura care există şi sînt înregistrate în naraţiune) împlinirea însăşi a condiţiei paradisiace („ea presupune în primul rînd capacitatea de a te bucura de bucuria altuia, de a o împărtăşi"), tot ea constituie, de asemenea, locul privilegiat al convertirii la creştinism. Imaginea crucii îl însoţise, fermecîndu-l, încă din copilărie; acum, ea trece din planul hieratic al unui simbolism abstract în concreteţea propriului destin. Tocmai traseul suferinţei carcerale, al torturii şi umilinţelor, traseu al crucificării, îl îndreaptă – provocîndu-i, astfel, întîlnirea cea mai de preţ şi cea mai neasemuită fericire – spre creştinism. În temniţă, N. Steinhardt decide să primească –

într-o atmosferă ecumenică – botezul: „De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul şterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă viermănoasă şi din duh rapid". Din acest moment, chiar dacă nu este părăsit de îndoieli (pe care, de asemenea, le consemnează), scriitorul înțelege că propria sa viață are un sens major, integrator şi absolvitor. Un sens care nu e uşor de descifrat şi nici lesne de trăit întrucît calea cristică este, prin execelență, una paradoxală: nevinovăția se dobîndeşte trecînd prin sentimentul culpabilității, bucuria se cîştigă prin suferință, iar pacea şi liniştea vin „pe calea aventurii celei mai temerare, a luptei neîncetate, a acrobației celei mai riscante". Dacă, aşadar, „singurul tărîm unde poate miji adevărul" vieții creştine este cel „al contradicției şi al paradoxului", atunci mărturia despre acest adevăr nu poate fi ea însăşi decît paradoxală şi contradictorie, dornică să provoace perplexități, tentînd mai mult să uimească decît să instruiască.

Deloc întîmplător, mărturia din *Jurnalul fericirii* se desfăşoară între două stări contradictorii. Ea se deschide cu o rea imagine de sine, trăită, cu decenii în urmă, într-o anchetă a Securității: „Oare nu-s un mînjit, un ratat, un îmbătrînit în concesii şi cedări, în ruşinate mînii, în supărări groteşti, în zvîcniri de invidie, de mîndrie sîngerîndă, de pofte mereu treze, satisfăcute dar niciodată măreț şi pe deplin, mereu ciuntite, nu-i locul meu firesc printre murdării, printre căldicei?" Imaginea finală este alta, de echilibru cu sine: „Creştinismul mă păstrează cu ceva tineresc în mine şi neplictisit, nedezamăgit, nescîrbit, nesupărat. Prezenței veşnic proaspete a lui Hristos îi datorez că nu dospesc şi fermentez în supărarea pe alții şi pe mine. Acesta-i norocul meu, nefiresc, negîndit: să-mi fie dat să cred în Dumnezeu şi în Hristos, cunoscînd de altfel ce a spus Unamuno: să crezi în Dumnezeu înseamnă să doreşti ca El să existe şi în plus să te porți ca şi cum ar exista. (...) Numai creştin fiind mă vizitează – în pofida oricărei rațiuni – fericirea, ciudat ghelir". Între cele două stări, conciliindu-le, se află un întreg

traseu care mărturiseşte despre experienţele celei mai mari minuni cristice, „transformarea făpturii". Datorită acestui sens major (al unei freatice, niciodată desăvîrşite, căutări de sine) pe care îl ţese cu fineţe, dar şi datorită arhitectonicii savante, cu adevărat literare, *Jurnalul fericirii* este una dintre cărţile binevenite ale literaturii române contemporane.

Cuvîntul salvator

Artist plastic (cu cîteva expoziţii personale de pictură în perioada interbelică), membră a echipelor monografice conduse de Dimitrie Gusti, Lena Constante se apropie după 1944 de familia Pătrăşcanu. În calitate de scenograf este invitată de Elena Pătrăşcanu să colaboreze la primul teatru de păpuşi („Ţăndărică") din Bucureşti. Cînd, în 1948, gruparea condusă de Gheorghe Gheorghiu-Dej decide înlăturarea şi arestarea lui Lucreţiu Pătrăşcanu (unul dintre puţinii intelectuali şi ideologi veritabili ai partidului, fost ministru în primele guverne de după 1944, bucurîndu-se de simpatie din partea populaţiei), atît Lena Constante, cît şi prietenul ei, muzicologul şi etnologul Harry Brauner, sînt, la rîndul lor, arestaţi. Pe lîngă legăturile apropiate cu familia fostului demnitar, cei doi sînt integraţi în „lot" datorită deschiderii şi traseelor europene, datorită prietenilor avuţi în străinătate, desemnîndu-li-se, astfel, rolul de spioni în acţiuni de înaltă trădare. Conceput după un scenariu clasic, de provenienţă stalinistă, procesul – care durează mai mult de patru ani – se încheie cu pedeapsa capitală pentru Pătrăşcanu şi cu condamnarea la cîte doisprezece ani de închisoare a Lenei Constante şi a lui Harry Brauner. În 1968, procesul este rejudecat, iar membrii lotului – găsiţi nevinovaţi – sînt reabilitaţi. Redactarea memoriilor începe mai tîrziu şi

durează cinci ani (mărturiseşte autoarea în *Despre bătrîneţe*, în „Lettre Internationale", nr. 11, 1994, p.33). Cum ne informează două scurte şi foarte preţioase însemnări din *Evadarea tăcută* (singurele în care se iese din timpul evocat, pentru a vorbi despre timpul evocării), la 14 iunie 1981, aflată în vacanţă în Elveţia, Lena Constante redactează unul dintre ultimele subcapitole ale cărţii sale şi e decisă să încheie povestea, chiar dacă (potrivit unei însemnări anterioare, din septembrie 1980): „Ştiu că aceste caiete vor rămîne ascunse şi nu voi putea niciodată să le public". Contrar aşteptărilor, cartea apare în 1990, în limba franceză (*L'Évasion silencieuse*), la Editura La Découverte, Paris. În 1992, Editura Humanitas publică volumul în versiunea românească a autoarei, purtînd subtitlul *3000 de zile singură în închisorile din România*.

În peisajul memorialisticii scrise de foştii deţinuţi politici, *Evadarea tăcută* se detaşează, înainte de toate, prin faptul că autoarea nu este preocupată de evocarea aspectului politic al detenţiei sale: „Pe cît posibil, să nu vorbesc de aspectul politic al detenţiei mele. Vreau să vorbesc de starea de detenţie, ca atare. Cu perfecta cunoaştere a faptelor. Viaţa de toate zilele într-o celulă. Cred că am trăit o experienţă unică. O femeie, singură, de-a lungul multor ani. Ani făcuţi din ore, din minute, din secunde. Secundele acestea aş vrea să le povestesc". Acolo unde majoritatea memorialiştilor îşi propun să furnizeze importante date documentare, pentru o corectă reconstituire a unei epoci interzise, Lena Constante le evită programatic (ceea ce nu exclude, desigur, caracterul de document al cărţii) pînă într-acolo încît figurile acuzatorilor, miliţienilor, gardienilor etc. nu poartă nici un nume. Miza cărţii nu va fi, aşadar, o confruntare reparatorie cu Istoria, ci reconstituirea unei istorii unice şi irepetabile, o istorie mai degrabă interioară, cea a autoarei înseşi. Dacă este să angajăm o comparaţie cu speciile consacrate ale ficţiunii narative, se observă că autobiografia de faţă nu se situează în vecinătatea romanului de acţiune (care,

acumulînd peripeții, ajunge să instituie un model eroic), ci în apropierea romanului de analiză (care, consemnînd aventurile conştiinței, fluxurile şi refluxurile ei, configurează un model dilematic, interogativ). Felul în care autoarea înțelege să dispună de propriul timp pierdut şi de propria memorie este vizibil deja din construcția cărții. Cele trei părți nu se supun cronologiei: prima parte reconstituie perioada ianuarie 1950 – aprilie 1954 (procesul), partea a doua reface o primă şi bizară detenție, începută cu o răpire (aprilie – octombrie 1948), pentru ca partea a treia să evoce – reînnodînd firul cu cea dintîi – primii ani de condamnare, de după proces (aprilie 1954 – octombrie 1957). Ceea ce conferă, in interiorul construcției, o cadență specială poveştii este subtila întrebuințare a ritmului narativ, care cunoaşte, deopotrivă, încetinirea menită să reliefeze o zi sau o perioadă („zece pagini pentru douăzeci de zile de tortură") şi accelerarea, ce egalizează zile cețoase, fără personalitate (uneori, 50-60 de zile trecute pe răboj, numerotate – într-un stil propriu autoarei, de a indica, măcar prin cifră, existența şi greutatea fiecărei zile — sînt urmate de un singur rînd de comentariu). Aceste 3000 de zile (trăite, toate, singură în celulă) îi aduc Lenei Constante confruntarea cu cele mai umilitoare şi degradante torturi pe care un regim concentraționar are dreptul, de nimic îngrădit, să le folosească: de la bătaia la tălpi la privarea de igienă corporală, de la cursele de „manej" (mers continuu, ore în şir) la agresiunea nocturnă a paznicilor, de la arestarea tatălui şi a surorii (ca mijloc de şantaj) la astuparea ferestrei (pentru a fi lipsită de lumina soarelui) sau alungarea vrăbiilor ce-şi făceau cuib lîngă fereastră, de la repetatele amenințări şi permanenta înfometare la privarea (poate cea mai greu de îndurat), timp de douăsprezece zile, de somn: „Nu vor, într-adevăr, să mă lase să dorm? Dar e noapte, noapte neagră, noaptea oamenilor, noaptea animalelor... Este noaptea lumii, lăsați-mă să dorm... să dorm.. să uit... să mor... nu mai bate... lăsați-mă să dorm, nu mai bate, bestie! Nu mai bate,

brută! Nu mai bate, scîrnăvie! Să dorm, numai să dorm...".

Deşi este ispitită în răstimpuri de gîndul morții (ca unică posibilitate de eliberare), Lena Constante decide să reziste, să supraviețuiască. Or, *Evadarea tăcută* este, mai presus de toate, povestea acestei înverşunate şi disperate rezistențe interioare la singurătate, nebunie şi teroare. Fără să facă parte din categoria ființelor războinice, şi nici din cea a revoltatelor (dimpotrivă, asumîndu-şi actele de supunere dictate de spaimă), Lena Constante rezistă grație unor strategii de disciplinare lăuntrică. Transformîndu-şi, pe durata detenției, trupul, atît de expus şi de vulnerabil, într-un duşman („Trupul să-ți ştie de frică. Trupul, acest duşman, de care îmi era totuşi milă"), întemnițata îşi pune întreaga nădejde în propriul spirit, în puterea acestuia de a se sustrage prezentului imediat, carceral, şi de a reuşi, astfel, neştiută de nimeni, o evadare tăcută: „Trebuie să scap. Să fug. (...) Să părăsesc trupul acesta care nu-mi era decît durere. Această carne mizerabilă, îndurerată şi înfometată. Să neg «eul» propriului meu trup. (...) Corpul meu nu putea fi decît aici. Eu puteam să fiu oriunde. El nu avea nici măcar loc să-şi mişte picioarele dureroase. Eu îmi voi face să crească aripi. Aripi de pasăre. Aripi de vînt. Aripi de stele. Şi am să evadez...". Neavînd de partea ei, precum N. Steinhardt (*Jurnalul fericirii*) ori R. Wurmbrandt (*Cu Dumnezeu în subterană*), precum mulți alți deținuți, forța susținătoare a credinței creştine, Lena Constante nu are alt aliat – în lupta atît de inegală cu un întreg, invincibil sistem – decît propria rațiune, propria sa gîndire dinamică, liberă, creatoare. Tocmai în această creativitate mentală îşi găseşte solitara deținută salvarea. Dacă rareori primeşte hîrtie şi culoare pentru desen, ea descoperă că se poate crea în cuvînt şi fără suport material. Aşadar, fără hîrtie şi creion, doar mental (întreținîndu-şi, astfel, şi suplețea memoriei), deținuta reuşeşte să compună în închisoare opt piese de teatru în versuri. Iată cum, într-o situație extremă (izolarea la carceră), Lena Constante cheamă, pe un ton de rugăciune, cuvintele, care au pentru ea

virtuți tămăduitoare: „Nu mai trebuie să văd întunericul. Să închid ochii. Să mă concentrez. Să mă hipnotizez. (...) Să chem cuvintele. Cuvinte noi ... şi cuvintele lunecă uşor spre mine. Cuvinte sonore. Cuvinte luminoase. Care trăiesc. Care zboară. Care se înlănțuie în ritm". În această experiență de aspră solitudine, întemnițata descoperă, mai ales spre finalul izolării sale, şi căi ale solidarității. Fără să vadă chipuri şi fără să audă voci (decît extrem de rar), aceasta comunică prin perete cu tovarăşele sale, ascultă confesiuni, dă sfaturi şi transmite mai departe mesaje. Din nou, tot cu ajutorul vorbelor mute, fără trup, Lena Constante reuşeşte să se integreze în viața penitenciarului. În 1957, ea va intra în această viață comună în mod real, fiind mutată într-o celulă cu multe deținute. Această poveste a solidarității pe viu va face subiectul celui de-al doilea volum de memorii al autoarei, *Evadarea imposibilă* (Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1993).

„Nu sînt scriitor", avertizează Lena Constante şi propoziția este adevărată atîta vreme cît îi lipsesc cărțile de ficțiune şi afilierea oficială la breaslă; ea a devenit scriitor, însă, înainte de a scrie pe hîrtie şi înainte de a avea un public, a devenit scriitor în temniță, cînd a descoperit şi a trăit scrisul ca izbăvire existențială, ca necesară evadare, fără de care supraviețuirea (inclusiv cea fizică) n-ar mai fi fost posibilă. *Evadarea tăcută* consacră o vocație, exersată şi dovedită în probele cele mai teribile, alăturînd-o pe Lena Constante, în manieră definitivă, scriitorilor români.

Etic, estetic, patetic

În 1955, lăzile şi sertarele tînărului Nicolae Balotă (reprezentant al Cercului de la Sibiu, apropiat al lui Lucian Blaga şi „refugiat", în epocă, alături de alți cerchişti, la Bucureşti, unde aşteptau o relaxare politică care le-ar fi permis revenirea în viața publică) găzduiau, aflate în stadii diferite de execuție, un număr remarcabil de lucrări, în măsură să impresioneze mai cu seamă prin anvergura şi suprafața culturală pe care, fiecare în parte, le presupuneau. Astfel, într-o ladă lăsată la Cluj în casa părintească se păstrau – face socoteala N.Balotă în mai 1955 – „lucrarea despre *Tragic*, eseul despre *Exercițiu,* cel despre *Polemos şi Pax,* volumele de note în vederea unei antropologii filosofice (…), însemnările pe marginea lui Eliade, apoi comentariul la *Epistola către romani*". Purtate la Bucureşti, pe masa autorului se află studii despre *Profeții negativi, Dionysos şi Cristos, Sfîntul Francisc,* un *Comentariu la Psalmii lui Arghezi,* precum şi volumul de *Eseuri morale.* Avînd un obscur sentiment al unei primejdii iminente, Balotă renunță la mărunta slujbă pe care o deține la Centrul de Documentare Medicală din Bucureşti şi, cu fervoare („Lucrează ca un nebun", comentează prietenul său Ion Negoițescu), consacră ultimele luni ale anului 1955 scrierilor sale, terorizat de gîndul că nu va reuşi să le ducă la bun sfîrşit. În foarte scurtă vreme, spaimele se adeveresc. În noaptea de 2 spre 3 ianuarie 1956, N.Balotă este arestat în trenul cu care se întorcea de la Cluj la Bucureşti, pe cînd nutrea, față de scrisul său, speranțe la fel de obscure precum neliniştile de mai ieri: „Sînt foarte nerăbdător să plec. (…) Abia aştept să fiu la măsuța mea din Pitar-Moş. Am impresia că odată instalat acolo, cu cărțile şi hîrtiile în față, nu mi se mai poate întîmpla nimic rău" — notează tînărul scriitor la 1 ianuarie 1956. La măsuța din Pitar-Moş, Nicolae Balotă nu

va mai ajunge niciodată, iar în Bucureşti va reveni abia în 1964, după încheierea detenţiei şi a domiciliului obligatoriu, „într-o pivniţă cu pământ pe jos". Datorită acestei brutale schimbări, din mult îndrăgitele „hîrtii" de odinioară nu mai rămîne (sau nu se mai alege) aproape nimic. Se păstrează, în schimb, deşi ele s-au aflat în cel mai mare pericol (întrucît se găseau asupra autorului în noaptea arestării, fiind abandonate cu bună ştiinţă în plasa de bagaje din compartiment), *Comentariul la Psalmii lui Arghezi* şi *Jurnalul.*Reluată după cîteva decenii, cea dintîi scriere va sta la baza unui studiu critic de referinţă, *Opera lui Tudor Arghezi* (Bucureşti, 1979)[133].

În ce îl priveşte, *Jurnalul*, scris într-un caiet cu coperţi albastre, va fi publicat la Editura Fundaţiei Culturale Române, însoţit de mai tîrzii comentarii, abia în 1998 (unele pagini fiind tipărite, mai devreme, în revista clujeană *Apostrof*) chiar sub titlul *Caietul albastru*, apariţie ce constituie o piesă singulară a memorialisticii româneşti. Această singularitate nu este asigurată doar de destinul dramatic al *Jurnalului,* ci ea se face simţită deja – dacă avem în vedere întregul – la nivelul tipului de construcţie pentru care autorul optează. Aparent de mare simplitate, constituită din alternanţa a două tipuri de discursuri şi, implicit, a două tipuri de temporalitate, sintaxa cărţii este de o complexitate ce merită, fie şi în treacăt, semnalată. Neutilizînd jurnalul în poziţie auxiliară (precum Mircea Eliade în *Memorii* sau, mai recent, Monica Lovinescu în *La apa Vavilonului*), ca pe un mijloc de provocare sau de verificare a rememorărilor (ceea ce dă, de altfel, bune rezultate artistice, creînd un efect de

[133] Despre primul său comentariu arghezian, autorul reţine în *Prologul* de la *Opera lui Tudor Arghezi* : „Cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, am început o explorare plină de ardoare a marii lirice argheziene. Timp de trei ani, am străbătut-o în lung şi în lat, am coborît în adîncurile ei. Apoi, firul cercetărilor s-a întrerupt" (Bucuresti, Eminescu, 1979, p. 8). Despre metoda brutală a întreruperii, nu era îngaduit în 1979 să se vorbească.

autenticitate), N.Balotă amestecă – trădîndu-le deopotrivă în ceea ce înseamnă acurateţea lor canonică – două specii ale prozei autobiografice: jurnalul şi memoriile. Consecinţa cea mai importantă este că se creează, astfel, o reţea a temporalităţii extrem de complexă, cu tipuri foarte interesante de retrospecţii şi prospecţii, de o factură mai degrabă literară: tentativa de recuperare a timpului pierdut (proprie, de altfel, oricărui demers memorialistic) nu se supune imperativului exactităţii generat de modelul cronicii, ci libertăţilor (riguros controlate prin mijloace tehnice ale) modelului proustian [134]. Tot sub raport literar (definitoriu, cred, pentru modul de construcţie al cărţii), trebuie spus că titlul *Remember* (sub care sînt aşezate toate rememorările) pare un indiciu pentru o asumată descendenţă mateină, Mateiu Caragiale fiind un alt scriitor care exercită o mărturisită fascinaţie asupra autorului. Mai mult decît un omagiu, însă, este în cauză o atitudine comună faţă de trecut: rememorarea nu trebuie să dezvăluie, să explice, să agreseze trecutul, ci ea are datoria de a-l aşeza, tainic, sub stare de *farmec.*La fel ca şi Mateiu Caragiale în *Remember,* atunci cînd scrie că „anii tulbură unele din amintirile vechi, făcîndu-le să plutească *aburite* la hotarul dintre realitate şi închipuire", Nicolae Balotă cultivă uimirea şi senzaţia de irealitate faţă de propriile imagini din trecut, „şovăind" nu o dată în faţa lor „într-atît sînt de *aburite* geamurile ce dau spre acele vechi curţi interioare, părăsite, ale mele". Tocmai pentru că vremea de altădată înseamnă „umbra" şi „ceţurile din noi", evocarea se va

[134] Despre fascinaţia pe care Proust o exercită asupra sa, N.Balotă vorbeşte, între altele, în micul text cu care se deschide volumul *Mapamond literar* (Bucureşti, Cartea Românească, 1983). Pe lîngă pateticul omagiu adus scriitorului, autorul face aici o caldă evocare a traducătorului Radu Cioculescu şi a momentului în care s-au întîlnit care, fără a fi numit ca atare, pare să se fi petrecut în închisoare. Consemnîndu-l în scris, tentativa autorului este una proustiană, de a-l regăsi şi salva.

supune mai degrabă unui principiu liric, lucru pe care îl cunoaşte nu numai memorialistul de azi, dar îl ştia şi tînărul de odinioară, care nota: „Nu în imaginație, ci în amintire poți găsi starea de grație a poeziei. Aceasta nu pentru că amintirea ar 'înfrumusețа' trecutul. Doar amintirea, cum spuneam, este în mod esențial aceea a unei pierderi, e ecloziunea ireparabilului, e *imposibila întoarcere*" (s.a.).

Caietul albastru se detaşează şi la nivelul motivațiilor, fie şi numai în numele faptului, că, din această perspectivă, N. Balotă este scriitorul cel mai puțin ardelean dintre autorii (nu puțini) din Transilvania care au practicat proză autobiografică. Deşi convulsiile istorice nu-i rămîn nici pe departe străine (suportă o primă arestare în 1948, e, mai apoi, epurat din Universitatea din Cluj, cunoaşte închisoarea şi domiciliul obligatoriu etc.), cu toate că restituie un jurnal dintr-o epocă încă de cercetat, în care s-a situat evident între opozanții regimului (consacrînd politicii comuniste pagini de pertinentă analiză), N. Balotă nu pare să fi ținut *Jurnalul* din tinerețe (după cum nu publică memorialistica de astăzi) pentru a împlini o datorie civică sau pentru a restitui un adevăr (document) istoric, deşi, implicit, textul îşi ataşează şi aceste aspecte. Faptul că autorul ține caiete cu însemnări personale de la 15 ani nu se datorează, aşadar (sau nicidecum în primul rînd) unei conştiințe comunitare, ci – dimpotrivă – unei conştiințe a diferenței, a unicității: „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voința de a mă situa în acel loc unic în care – ca în solilocul unui ins rupt de lume – conştiința mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l impun lumii". Trebuie să fi contribuit la o atare conştiință de sine nu doar înzestrarea excepțională (cea care îl făcea pe Negoițescu să-l numească în vremea studiilor sibiene „umanismul incarnat", aducîndu-i admirația dascălilor de la Lucian Blaga la Tudor Vianu), ci, în bună măsură, şi tradiția familială care cuprinde străbuni cu nume incantatorii,

fabuloase, cvasiliterare precum Rebeka Amiras, Caterina Pachabads, Kristof Dragoman ori Karl Regius. Indiferent de explicații, cert este că N.Balotă trăieşte, cu valoare structurantă a personalității sale, un sentiment de înstrăinare. „Am visat de cînd mă ştiu (şi poate chiar înainte de a mă şti pe mine, pe cînd nu eram decît un *infans*) la locurile străine care mă fascinau", notează tînărul în *Jurnal*, pentru ca, decenii mai tîrziu, la vremea rememorărilor, sentimentul să fie reluat şi întărit: "De mic copil m-a atras înstrăinarea". Or, cum această înstrăinare nu e trăită în registru negativ, ci ea este mai degrabă o voință pozitivă de evaziune, de vagabondaj, de descoperire a lumii în fascinantele ei ipostaze, cred că ar fi mai potrivit să poarte numele de *insolitare*, desemnînd – în plan existențial – interesul pentru straniu, unic, insolit şi prezidînd, ca o categorie estetică, cele mai bune pagini de rememorare ale *Caietului albastru*, precum cele consacrate lui Ştefan Bezdechi, Rudi Schuler, Radu Stanca ori cele excepționale dedicate prietenei avocatului Ausch (episod care se încheie, defel întîmplător, cu achiziționarea unei ediții complete din *À la Recherche du Temps perdu*) sau profesorului de engleză Salomon (cel care i-a transmis elevului său prețioasa învățătură despre „ *numele* ascunse sub cuvinte"). Dacă toate evocările memorialistului sînt captivante, cele despre aceste atît de stranii ființe (ce au exercitat ele însele asupra autorului o stare de vrajă) par să fie aşezate cu adevărat în registrul matein al timpului fermecat.

Ceea ce cred că l-a împiedecat pe N.Balotă să devină un aventurier, un ilustru vagabond cutreierînd pe urma unor unice (reale sau imaginare) făpturi, a fost un sever imperativ moral, nutrit din credință, cu care, în cazul său, conştiința diferenței a convieţuit mereu, inducîndu-i în răstimpuri angoasa dedublării. Din rațiuni morale se va alătura fraților Boilă, prietenii săi din copilărie, pentru a redacta un memoriu despre situația disperată din țară: „pentru ei, ca şi pentru mine, acțiunea aceasta a noastră nu este primordial politică, ci morală şi, mai mult decît

atît, religioasă". Preocupări legate de morală se găsesc şi în studiile sale de după eliberarea din închisoare, care situate nu o dată polemic în raport cu dominaţia structuralistă, s-au aflat în contratimp cu epoca. Astăzi, însă, cînd — şi nu doar în cultura română – este rediscutat raportul dintre etic şi estetic, cînd literatura (şi pe urma ei, cercetarea literară) pare la debutul unei interesante alianţe cu morala (fie şi doar în calitatea ei de mare înfrîntă a secolului XX), cărţile de început ale lui N. Balotă – de la *Euphorion* (Bucureşti, 1969) la *Umanităţi* (Bucureşti, 1973) – merită să fie recitite. Vom afla astfel în *Euphorion* vechea (şi chiar prin aceasta înnoitoarea) definiţie a eseistului, situat la intersecţia moralei cu estetica sau vom găsi în amplul studiu consacrat criticii (*Pentru o direcţie nouă în critica literară)* configurarea unui triptic axiologic în care, alături de valorile etice şi estetice, îşi află locul valorile patetice (discutate şi în *Despre pasiuni*, Bucureşti, 1971).

Locul în care valorile şi categoria pateticului cred că îşi află o bună utilizare îl constituie tocmai atît de dramatica biografie a Cercului, despre care *Caietul albastru* depune una dintre cele mai importante mărturii. Într-o călătorie spre Cluj din ultimele luni ale anului 1955, N.Balotă şi I.Negoiţescu fac o escală la Radu Stanca, în Sibiul studenţiei lor pe care îl percep de această dată ca fiind „oraşul părăsit", care trebuie să se fi însufleţit însă în vremea disputei lor despre *patetic* şi *tragic:* „Nego era enervat la culme de ideea lui Radu, care susţinea formula unui teatru *patetic.* După părerea, cam dogmatică, a lui Negoiţescu, teatrul Euphorion trebuie să fie neapărat şi exclusiv tragic, pateticul însemnînd un fel de revenire la drama burgheză". Se pare că Stanca, „cel mai trist dintre noi", locuitorul oraşului părăsit, avea la acea vreme nu atît o premoniţie, cît o conştiinţă mai limpede a dimensiunii înfrîngerilor şi a limitelor făpturii omeneşti supusă unei puteri abuzive. Nu atît în teatrul lor, cît în întregul lor traseu, cerchiştii par să se afle tocmai sub semnul pateticului. Nu le-a fost dat să

trăiască solemnitatea epocii clasice pe care ei înşişi doreau s-o instituie în cultura română, după cum nu le-a fost dat să încheie acele opere monumentale proiectate şi uneori demarate în tinerețea lor. În cazul celor mai mulți dintre ei, nu s-au păstrat sertarele pline de grele şi profunde lucrări. Au rămas, în schimb, acele periferice discursuri ale eului (scrierile autobiografice), în care doar se antrenau, probabil, pentru marea operă, chiar dacă le-au conceput, neîndoielnic, cu gîndul de a fi publicate. Lor le-a fost dat să devină marea lor operă, ceea ce, raportat la punctul de plecare, la înzestrarea lor excepțională, la ce-ar fi putut ei să fie, este o înfrîngere. Dar n-au trăit ei oare într-o epocă în care – ne reaminteşte N.Balotă în *Caietul albastru* – înfrîngerile erau mai glorioase decît victoriile? Probabil de aceea discursurile lor despre bătăliile personale pierdute şi despre încăpățînarea de a rămîne de partea eşecurilor au şansa de a deveni discursuri exemplare, precum şi adevăratele, pateticele scrieri euphorionice.[135] Între ele, dar şi între scrierile memorialisticii

[135] De altfel, Negoițescu însuşi îl îndemna pe Balotă să nu neglijeze *Jurnalul* sub motiv că "Aceasta e scrierea ta cea mai euphorionică" , după cum propriul jurnal nu era lăsat în părăsire, pentru că – aşa cum îi mărturiseşte într-o scrisoare din 1949 lui Radu Stanca – „Îmi lucrez *Jurnalul (…*) ca pe singura modalitate literară a vremii" (Ion Negoițescu, Radu Stanca, *Un roman epistolar,* Bucureşti, 1978). Probabil pe atunci Negoițescu credea că „ vremea" ce le cenzurează marile inițiative va fi mult mai scurtă. Dintre prietenii cerchiştilor, Virgil Nemoianu este cel care i-a încurajat constant să persevereze în scrierile lor secundare, dar cu excelente şanse literare. Îndemnul apare, repetat, în corespondența purtată cu I. D. Sîrbu : „ scrie neapărat aceste memorii. Asta îl îndemn şi pe Nego neîncetat. O generație de aur care ar trebui neapărat să se autoînregistreze. Nu numai şi nu în primul rînd despre lucrurile mari (astea, bune-rele, apar în operele însele), dar poate mai ales în cele mici : culori şi gesturi, glume şi îmbrăcăminte, uneori, mobilă, băutură,. Asta e un soi de datorie față de cultură, dar şi un autointeres. Unde mai pui că uneori din astfel de lucruri ies construcții mai durabile decît restul activității" (Ion D. Sîrbu,

românești, în general, *Caietul albastru* ocupă un loc de excepție, fiind opera ce se înscrie decisiv, prin chiar intențiile estetice ale autorului (care plasează în plan secund dimensiunea documentară), în zona artistică a creațiilor literare majore.

Cu necruțare de sine

Rareori memorialistica unui scriitor reuşeşte să se integreze atît de firesc şi să facă un veritabil corp comun cu celelalte piese ale operei precum se întîmplă în cazul Monicăi Lovinescu. În chip evident, volumele sale de memorii, *La apa Vavilonului* (Bucureşti, Humanitas, 1999 şi 2001), se aşează în linie de continuitate şi complementaritate față de eseistica radiofonică, de factură culturală (în special cronică literară, dar şi analiză politică, studiu cultural etc.), a volumelor anterioare (editate tot la Humanitas, în şase volume, sub titlul comun *Unde scurte*, 1990-1996) şi îşi găsesc o bună urmare în *Jurnal*, ce cuprinde însemnări zilnice începînd cu 1981 (carte în curs de editare, din *Jurnal* au apărut, la aceeaşi editură, în 2002 şi 2003, primele două volume). Pe lîngă temele recurente, obsesiile comune ori stilul inconfundabil (care, purtînd amprenta oralității şi datorînd mult ritmului, creează efectul pregnant de febră albă, de luciditate patetică), continuitatea este asigurată, la nivel de profunzime, de către aceeaşi atitudine, cea de martor, ridicată de autoare la rangul de mod de existență. Defel întîmplător, toate volumele *Undelor scurte* au apărut într-o colecție editorială de memorialistică, iar primul dintre ele poartă subtitlul *Jurnal indirect*, semnalînd – pe lîngă actul cotidian de

---

Traversarea cortinei, Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora, ediție îngrijită de Virgil Nemoianu şi Marius Ghica, Timişoara, Editura de Vest, 1994, pp. 277-278).

prezență – şi gradul de implicare existențială al comentatoarei. Dacă volumele anterioare se recomandă, aşadar, ca o formă sui-generis de scriitură (tot) autobiografică, atunci *La apa Vavilonului* va marca o trecere domoală de la jurnalul indirect la memorialistica directă.

Trecerea este lină, nelăsînd prea mare loc surprizei, şi dintr-un alt motiv. Acolo unde, spre exemplu, Mircea Eliade practică proza autobiografică avînd convingerea că viața sa a fost dăruită cu exemplaritatea simbolică (demnă de împărtăşit) a unui destin, acolo unde memorialistica cerchiştilor se întemeiază pe o conştiință a diferenței, prioritar artistică (în care trebuie să fi pătruns ceva şi din superbia maestrului, a lui Lucian Blaga), Monica Lovinescu încheie „pactul autobiografic" sub auspiciile neîncrederii în sine: „Reperele – deşi n-ar fi imposibil să n-am mare lucru de «reperat» – vor reconstitui doar traseul meu existențial, aşa cum reiese din *Jurnal.* Rămîne, fireşte, de ştiut dacă el merită să fie reconstituit. În clipa de față nu sunt sigură". Aceasta înseamnă că, deşi făgăduită ca poveste de sine, memorialistica autoarei trădează (chiar dacă se spune frecvent şi apăsat eu), retrăgînd cel mai adesea propria figură într-un plan secund, şi se structurează, în cea mai mare parte, tot pe baza unui *principiu al arhivei*, fiind, precumpănitor, o mărturie despre ceilalți. Or, mărturia celui mai important istoric literar din exil nu poate fi primită altfel decît cu maxim interes. O primă linie de interes este asigurată, incontestabil, de chiar informațiile privitoare la exilul românesc, de ceea ce s-ar putea numi contribuția (substanțială) pe care Monica Lovinescu o aduce acelei Bibliografii a Pribegiei, despre a cărei necesitate vorbea – în termeni imperativi – Mircea Eliade încă de la începutul anilor '50. Este de observat, mai întîi, că deşi a fost o apropiată a celor trei figuri celebre ale exilului (Eliade, Ionescu şi Cioran), autoarea le consacră puține din paginile evocării sale în care, de altfel, prioritară este informația de factură literară. Scriind despre tribulațiile regizorale legate de prima montare a

Cîntăreței chele la Paris, despre colaborarea lui E. Cioran (sub semnătura Z. P.) la o publicație a exilului românesc („Luceafărul") sau despre receptarea imediată a *Nopții de Sînziene* (cu toate consecințele ce au decurs de aici pentru creația autorului), autoarea se situează pe o poziție a cercetătorului literar. În rest, o funcționare cehoviană a memoriei, o orientează pe autoare şi o face să stăruie mai degrabă asupra figurilor obişnuite (obişnuite, desigur, prin raportare la statura excepțională a celor de dinainte) ale exilului sau chiar – compensativ – asupra celor nenorocoase, ratate ori preluate din „galeria de personaje excentrice". Îşi vor găsi astfel loc în această arhivă, susținuți de vocea cel mai adesea tandră a autoarei, Stéphane Lupasco („sublim copilăresc"), Lucian Bădescu, Alexandru Busuioceanu, tragica pereche Antoine şi Eliza Cerbu, Mihai Niculescu, fostul cronicar literar de la „Universul" (ale cărui memorii – avertizează autoarea – îşi aşteaptă editorul din țară), Mihai Fărcăşanu, Vintilă Horea (cu o reconstituire a scandalului legat de acordarea premiului Goncourt), Elena Brătianu, Maria Botta, dar şi Yvonne Rossignon, Stroe Lupescu („rechinul transcendental", la insistențele căruia Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca au scris, sub pseudonimul comun Stephen Lighton, volumul *L'Amerique n'a pas encore parlé*), Ion Ureche (un clochard român) sau Pîrvulescu, supranumit Prințul, cel care „ne-a dăruit nouă, contemporanilor săi din exil, un fabulos spectacol, intransmisibil posterității".

Chiar dacă nu constituie un țel anunțat programatic, *La apa Vavilonului* se recomandă – asigurînd o altă consistentă rațiune pentru interesul suscitat – şi ca o importantă mărturie de generație. Născută în 1923, Monica Lovinescu face parte din generația războiului (după sintagma consacrată, lansată de Emil Manu în *Eseu despre generația războiului*, 1978), cea mai teribil lovită generație a literaturii române din secolul XX, constituind – dacă nu generația pierdută – generația retezată, a cărei

biografie de abia astăzi poate fi reconstituită cu adevărat. Trecută prin experiența extremă a războiului, această generație a crezut pentru scurtă vreme că stă în puterea ei să reîntemeieze literatura: „În 1946, cu Radu Stanca, Nego, Doinaş, Ovidiu Cotruş, pe străzile Sibiului, Clujului şi Bucureştiului nu ne îndoiam că viitorul ne aparține şi că literatura română se pregăteşte să facă saltul ei decisiv. L-a făcut. Însă înapoi. Înspre neant". Brutalitatea acestui salt, specifică agresiunilor puterii comuniste, va imprima definitiv profilul generației: „Privită retrospectiv, generația mea pare a se împărți, în liniile ei mari, între exilați şi puşcăriaşi. Au fost, desigur, din acelaşi leat şi învingătorii comunişti (adică deveniți comunişti prin armata roşie interpusă). Pe aceştia, în schimb, îi cunoşteam mai puțin sau deloc. Înainte chiar să înțeleg ce este istoria, mă aflam printre păguboşii ei". Din rîndul aceloraşi păguboşi, autoarea a consemnat cu apăsare încă două figuri: Constant Tonegaru şi Adriana Georgescu. Volumul al doilea, care acoperă intervalul 1960-1980, reține, în special, imaginea scriitorilor din țară care, ajunşi la Paris, îi întîlnesc pe Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Cum aceştia doi erau, datorită emisiunilor radiofonice de la „Europa liberă" duşmani declarați ai regimului (scriitoarea este, de altfel, în noiembrie 1977, victima unui act terorist, comandat de Ceauşescu), cei care îi vizitau se aflau în culpă politică. Cu umor şi consecvență, autoarea îi numeşte *clandestinii*. „Clandestinii reprezentau un popor deosebit, singurul în mijlocul căruia nu mă simțeam străină" şi aceasta pentru că, dedicîndu-se febril literaturii şi, mai larg, cauzei româneşti, autoarea poate să spună despre ea şi Virgil Ierunca (soțul ei) că „locuiam mai mult şi mai degrabă la Bucureşti decît la Paris". Printre „clandestini" se numără (unii, depăşind, de fapt, clasa, prin naturalețea şi intensitatea apropierii, transformate astfel în mari prietenii) şi beneficiază de pagini (unele, de întindere redusă), grație harului portretistic al autoarei, de mare pregnanță: Marin Sorescu, Nicolae Manolescu, Ştefan

Bănulescu, Harry Brauner, Nicolae Steinhardt, Aurora Cornu, Marin Preda, Ovidiu Cotruş, Constantin Noica, Nichita Stănescu, Ion Caraion etc.

Pe lîngă paginile (majoritare) consacrate celorlalți, *La apa Vavilonului* cuprinde – extrem de puține sub raport cantitativ – pagini în care autoarea se dezvăluie, mereu cu reticență, uneori cu „pudoare zbîrlită", pe sine însăşi. Deşi evită programatic anecdotica personală (redusă la acel minim pe care narațiunea îl presupune, totuşi, pentru a face sens), precum şi mijloacele de sondare ale vieții interioare, Monica Lovinescu atinge o asemenea intensitate în relatare încît aceste fragmente ies din regimul mărturiei pentru a intra în zona spovedaniei. Contribuie la aceasta, pe lîngă un anumit fel al rostirii, o atitudine: autoarea se întoarce spre sine însăşi cu o nedeghizată necruțare. Dacă, structural, nu-i sînt străine neîncrederea şi îndoiala („mai multă vreme mi-am petrecut-o în îndoială decît în certitudini"), anumite episoade, în special, îi întreține, pentru totdeauna, nepacea lăuntrică. Astfel, aflată în război deschis cu propria tinerețe (socotită astăzi prea sentimentală şi mondenă), Monica Lovinescu nu se pedepseşte numai prin distrugerea jurnalului („l-am rupt cu delectare, filă cu filă"), ci şi prin ceea ce reține din viața ei de pînă în 1947. Fiica lui Eugen Lovinescu, crescînd într-un mediu scriitoricesc de elită, posesoarea unor amintiri cu adevărat prodigioase (reînviate cu extremă zgîrcenie în intervențiile radiofonice de altădată, dintre care – în volumul întîi al *Undelor scurte* – cîteva pagini antologice de evocare, din perspectiva copilului, a atmosferei din cenaclul *Sburătorul*), scriitoarea nu desferecă cuferele cele mari ale memoriei sale (aşa cum ar fi fost nu doar posibil, ci chiar de dorit), ci lădița cu rele aduceri–aminte (asupra cărora prevenea, de altfel, şi versul lui Valéry, ales ca motto al cărții: „Ô mes sombres trésors, mes enfers, ma mémoire"). Sub imperiul temerii (mărturisite în mai multe rînduri) de a nu se număra între descendenții abuzivi (ignorînd faptul că, spre deosebire de alții, ea este o

profesionistă chiar în materie de posteritate literară), autoarea nu reține din viața alături de ilustrul părinte decît momente dificile: scena în care tatăl încearcă să o învețe să scrie şi, nereuşind, o încredințează mamei cu cuvintele: „ia-ți fiica de aici; e o imbecilă"; episodul în care, din nou ratînd, tentează să o învețe latineşte şi – mai dramatic dintre toate – momentul morții părintelui. Acesta din urmă i-a părut adolescentei imposibil de trecut, probabil şi pentru că moartea tatălui se săvîrşeşte în absența ei (se afla în vacanță la mare), devenită astfel o absență vinovată. În ceea ce priveşte despărțirea de mama sa[136], acesta poate fi aşezată – tocmai pentru a marca profunzimea traumei, niciodată integrată şi vindecată – sub semnul tragicului. Părăsind România în 1947 ca bursieră a statului francez, refugiată politic din 1948, Monicăi Lovinescu i-a fost imposibil să-şi mai vadă mama rămasă dincolo de cortina de fier. În 1958, pe cînd se pregătea să plece, în sfîrşit, în Franța, Ecaterina Bălăcioiu este arestată (securiştii au cinismul să-i spună că au venit să o trimită la fiica ei), anchetată şi condamnată la 18 ani de temniță. Pentru că a refuzat să coopereze cu agresorii şi să-şi recheme fiica în țară, i se interzice asistența medicală şi moare, în închisoare, în condiții cumplite (după ce, încă vie, fusese depusă la morgă) în vara lui 1960. În această vreme, Monica Lovinescu, care ajunsese cu intervențiile foarte sus, pînă la Hruşciov, o aştepta la Paris: „Urc pe nişte trepte ale nădejdii atît de înalte încît nimic nu mă mai pregăteşte pentru ştirea morții ei

[136] Consider că o bună recuperare a memoriei Ecaterinei Bălăcioiu Lovinescu, mama Monicăi Lovinescu, va avea loc în momentul în care scrisorile sale vor fi încredințate tiparului. Fragmentele publicate de Doina Jela în *Această dragoste care ne leagă* (Bucuresti, Humanitas, 1998), preluate din arhivele Securității, chiar şi în traducerea lucrătorilor acestei instituții, dezvăluie nu doar un document de primă importanță dintr-o epocă atît de săracă în mărturii produse illo tempore, ci şi — înclin să cred — o scriitoare.

în închisoare, primită în iulie a aceluiaşi an (murise pe 7 iunie 1960). Cînd revin spre acest moment, brusc mă părăsesc toate cuvintele, îmi devin duşmane, mă rănesc ca de pe ascunse baricade. Nu mai ştiu să scriu, mi-e imposibil să comunic nici ceea ce s-a întîmplat, nici ceea ce am resimțit". Din chiar lipsa de analiză a stărilor sale, din felul laconic în care lovitura e consemnată, precum şi din faptul că la atîta vreme distanță o adîncime rea este încă prezentă sub cuvinte demonstrează – mai mult decît o luxuriantă spunere ar fi putut-o face – proporțiile coşmarului pe care autoarea îl poartă încă cu sine. După moartea tatălui, i se schimbă scrisul; după ce află de arestarea mamei, nu va mai scrie (pînă în 1981) jurnal, într-o formă de autonegare a propriei ființe: „nu mai eram în stare să mă privesc în față şi-n scris".

O face acum, atît de tîrziu, în mare grabă, semnalînd doar existența prăpăstiilor dinlăuntru („acel hău ce mă poate înghiți"). Faptul că primejdia este numită nu duce nicidecum la exorcism, dar poate face în schimb ca „ființa de hîrtie" să alunece spre „ființa mea" în acea tentativă de suprapunere (niciodată reuşită) care făgăduieşte mereu să facă suportabilă intensitatea durerii. A necruțării de sine.

Despre patrie

Volumul autobiografic al lui Virgil Ierunca, subliniat memorialistic (centrat, prioritar şi programatic, pe valorile aducerii-aminte, pe tentativa de a salva şi de a restitui memoriei comunitare ceva din „peisajul cețos" şi „geologia pierdută" a exilului), *Trecut-au anii…* — apărut în 2000 la Editura Humanitas – este alcătuit din mai multe secțiuni, ce conțin

însemnări zilnice, eseistică şi comentariu cultural, texte polemice, interviuri şi, în final, un scurt epistolar, incluzînd scrisori primite de la diferiţi intelectuali români (de la Mihai Fărcăşanu, Mircea Eliade, Lucian Bădescu etc. pînă la H. R. Patapievici), o modalitate – pentru destinatar – de a-şi verifica sensul propriei vieţi. Această compoziţie dă cărţii aspectul (avut, de altfel, de mai toate volumele autorului, începînd cu *Româneşte*, apărut la Paris în 1964 şi reeditat la Humanitas în 1991, şi continuînd cu mai toate volumele tipărite la aceeaşi editură: *Subiect şi predicat*, 1993; *Dimpotrivă*, 1994; *Semnul mirării*, 1995) de „bilanţ-confesiune" (cu o expresie proprie) ce atestă că feţele diferite ale operei au nu doar o clară linie de continuitate, ci şi un punct de convergenţă în mereu actuala (pentru că mereu acuta) *chestiune românească*.

Dintre secţiunile cărţii, cea intitulată *Jurnal de exil* (cuprinzînd însemnări din anii 1949, 1950, 1951 şi 1960) se detaşează nu doar prin întindere, ci, mai ales, prin importanţă. Avem dinainte, incontestabil, unele dintre cele mai însemnate pagini de jurnal provenite din spaţiul exilului posbelic şi, cu o mare probabilitate, pentru perioada pe care o acoperă, supremaţia le aparţine. Tocmai din această cauză nu-mi rămîne decît să mă situez alături de ceilalţi comentatori care au deplîns decizia lui Virgil Ierunca de a încredinţa tiparului doar aceste pagini ale amplului său jurnal, urmînd ca toate celelalte (unele dintre ele folosite ca sursă şi martor de către Monica Lovinescu în memoriile sale, *La apa Vavilonului*) să fie distruse. Sigur că motivele pentru care autorul a ajuns la această foarte severă selecţie sînt omeneşte pe deplin justificate: pe de o parte, el doreşte să-i cruţe pe contemporani de „trăsăturile negative"cu care i-a surprins aici, iar, pe de altă parte, încearcă să se protejeze pe sine de retrăirea unor dezamăgiri: „«caiete» întregi sînt obsedate de prezenţa unor indivizi cărora le acordasem încrederea, părîndu-mi-se că ei cumulează atributele revoltei cu cele ale prieteniei. Două-trei dezamăgiri de mare tensiune m-au

lăsat amar şi gînditor asupra capacităţii mele de a-mi alege semenii. Pot să-i gonesc din Jurnalele trecutului? Le-aş desfigura. Dar să-i menţin aşa în laudă, frumos, bine şi adevăr, pot? De negîndit. Singurul răspuns pe măsura gustului de cenuşă este tăcerea". La fel ca şi Gelu Ionescu (ce ţine o pledoarie foarte consistentă pe această temă în revista „22", nr. 32, 7-13 august 2001), nu pot decît să sper că iremediabilul nu s-a produs încă şi că Virgil Ierunca – în deplin acord cu propriul program existenţial – va restitui literaturii române această atît de preţioasă *memorie.* În condiţiile în care există prea puţine puncte de sprijin pentru a reface istoria exilului românesc şi, în egală măsură, istoria românească, păstrarea unei arhive de mare credibilitate îmi apare, cu un cuvînt preţuit de autor, ca fiind o *datorie.* Spre deosebire de alte jurnale, cel al lui Ierunca se particularizează prin densitatea, acurateţea şi concizia informaţiei, într-o scriere care – cu bună ştiinţă – pune mereu eul propriu între paranteze. Oricît de preţios, spre exemplu, *Jurnalul* lui Mircea Eliade este o scriere care consemnează în primul rînd construcţia de sine şi îndepărtarea treptată, inevitabilă, de peisajul cultural românesc, în vreme ce, dimpotrivă, Ierunca desfide, pînă la risipire, construcţia propriei vieţi, pentru a se consacra culturii române, ce devine astfel protagonista însemnărilor sale zilnice care tind să fie, în absenţa subiectivităţii, doar „opera grefierului din mine": „De aceea acest «jurnal» trebuie să relateze – în mod fatal şi necesar – tot ceea ce îmi aparţine exterior, în acord cu istoricitatea imediată, cu oamenii pe care îi cunosc, îi văd şi-i întîlnesc pentru ca să nu-i recunosc, să-i ocolesc. Pentru că singurătatea mi-e una. Şi ei îi aparţin. Jurnalul acesta e doar o poartă deschisă pentru tot ceea ce poate fi deschis, o carte sau o cutie. El nu înregistrează decît deschizăturile spre afară".

Aceste „deschizături spre afară" fac din *Jurnalul* lui Virgil Ierunca o bancă de date de o importanţă crucială pentru istoricul literar (şi, cred, pentru istoric în general). Aflăm, de

exemplu, că autorul foloseşte în presa exilului pseudonimul de Al. Andronic (împrumutat, omagiant, din opera lui Mircea Eliade), că Monica Lovinescu semnează uneori Ina Cristu sau că Valeriu Anghel este numele sub care publică un poem (*Adio libertății*) în revista *Luceafărul* Vasile Voiculescu în 1949. Pentru cititorii şi, mai ales, pentru cercetătorii lui Emil Cioran şi Eugen Ionescu, *Trecut-au anii…* devine o lectură obligatorie. Sînt prinse aici momentele care preced debutul parizian de la Gallimard al lui Cioran, corectura pe care acesta o făcea la carte şi bucuria din cercul apropiaților, momentul din care pentru a nu-şi strica topica franțuzească Cioran refuză să mai vorbească limba maternă, dar şi frînturi din zilele în care interdicția este ridicată (de exemplu, cînd face coadă la burse sau cînd îl epatează pe Basil Munteanu), după cum este notat refuzul de a împrumuta dintre cărțile sale româneşti *Schimbarea la față a României*. Ierunca înregistrează, deopotrivă, „apocalipsele cotidiene" ale lui Cioran, dar şi – mai adesea – „finețea, curtoazia", „o uimitoare delicatețe sufletească" sau chiar „prezența atît de vitală" a aceluiaşi. În afară de umori schimbătoare şi imprevizibilitate, despre Eugen Ionescu se poate citi că şi-a cunoscut condamnarea primită în procesul armatei (filmul acestuia a fost excelent reconstituit de către Marta Petreu în *Ionescu în țara tatălui*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2001) pentru că tînărul Ierunca i-a dus la Paris, ascunsă în nodul cravatei, o tăietură din *Monitorul Oficial* care conținea decretul de condamnare, după cum diaristul consemnează şi impresii de la premierele pieselor ionesciene *La cantatrice chauve* şi *La leçon* etc. Îşi găsesc mereu locul în caietele lui Virgil Ierunca figuri precum Lucian Bădescu (şi nu cred că este o întîmplare, ci o discretă modalitate de a-l omagia, faptul că jurnalul tipărit are ca prim personaj tocmai pe Lucian Bădescu, fostul profesor de la Rîmnicu Vîlcea, de care îl leagă „o prietenie cu multe rădăcini «mitologice»"), Mircea Eliade („îmi umple sufletul cu o tinerețe stranie în care încolțesc sensuri şi nădejdi nemotivate"),

Alexandru Vona (al cărui roman se afla în lectură la Grasset în 1949 şi ținea, tot pe atunci, „un «jurnal» cum trebuie, un jurnal literar"), Paul Celan, Constantin Amăriuței, Horia Stamatu, Basil Munteanu, Sorana Gurian, Mihai Şora, Iulian Petrescu, Ion Pîrvulescu (acelaşi din care Monica Lovinescu a făcut un personaj de neuitat în memoriile sale), Vintilă Horia, D.Bacu, Matila Ghyka etc., dar şi – cu o mai mică frecvență – figuri ilustre ale mediului cultural francez precum Paul Ricoeur sau Gaston Bachelard (ce beneficiază de un portret caustic). De mare interes sînt, între altele, paginile în care diaristul consemnează cenzurarea din motive pornografice a nuvelei *La țigănci* de Mircea Eliade de către parte din redactorii *Revistei scriitorilor români* şi cele în care autorul evocă şi comentează o scenă din procesul mareşalului Antonescu – la care a asistat ca gazetar de stînga — , scena în care compare ca martor Iuliu Maniu.

Deşi figura proprie a autorului rămîne programatic în plan secund, din puținele date interioare consemnate, din notația traseelor exterioare şi, mai ales, din atitudinea apăsată care se degajă din întreg jurnalul, se conturează, totuşi, cu pregnanță, o biografie dintre cele mai interesante, dintre multele biografii deturnate sau frînte ale scriitorilor din generația războiului. La plecarea din țară, ca bursier al guvernului francez, în decembrie 1946, Ierunca avea destule date comune cu ale congenerilor: era un tînăr intelectual de stînga, neînscris în partidul comunist, dar care îşi manifestase disponibilitatea de a lucra într-un regim intitulat democratic, pretins revoluționar, capabil să aducă înnoirea într-o lume ruinată după cel de-al doilea război mondial şi, totodată, era un tînăr de certă formație culturală occidentală. În 1946, cele două calități nu creau o contradicție, ceea ce nu se mai poate spune despre 1947 cînd singura stîngă admisă este doar stalinismul, în condițiile de existență ale căruia se număra lupta înverşunată în contra putredei culturi imperialiste a Occidentului descompus. Fapt este că înainte de plecarea din țară, Ierunca era redactor cultural

(potrivit unei informații furnizate de jurnalul de față) al ziarului oficial *România liberă*, unde publica reportaje despre înfăptuirile culturale ale noului regim, în vreme ce în revista *Lumea* deținea o rubrică intitulată *Carnet francez* în care prezenta cărți şi evenimente culturale din Franța. Țin să subliniez (pentru percepția noastră mereu tulburată de distorsiunile inoculate şi provocate de comunism) că această activitate a tînărului Ierunca nu era duplicitară, ci era *normală.* De abia cînd regimul totalitar a cerut gesturi de supunere oarbă, preferințele culturale franceze au devenit suspecte, periculoase şi au intrat în clandestinitate. De altfel, trebuie spus că ajuns în Franța, Ierunca nu-şi ascunde adevărata sa situare politică din România, dimpotrivă, în unele momente publice şi oficiale ține să o sublinieze apăsat („pentru necesitatea mea interioară de a nu minți cînd trebuie"), chiar dacă aceasta atrage după sine – cum i s-a întîmplat în 1951 – neacordarea vizei americane. De fapt, nu cred că este vorba – cum s-a explicat uneori — despre o trecere de la „stînga" la „dreapta", pentru că fostul revoluționar din țară (de o coloratură troțkistă, cum precizează în mai multe rînduri) nu se mai înregimentează politic, ci are tendința de a-şi păstra libertatea spiritului critic, exersată, de altfel, prioritar asupra culturii. Atunci cînd în țară locul culturii este luat de o barbarie, faptul că spiritul critic se manifestă ca intransingență cred că ține (departe de orice misterioasă conversiune politică) de limitele bunului simț intelectual, pentru că barbaria nu poate fi primită nici cu bunăvoință, nici cu toleranță. Citind presa de acasă („multe numere din *Scînteia* pe care le citesc de la un capăt la altul pentru ca să mă înfior şi să sufăr de toată degradarea la care au fost supuşi cei din țară") sau primind ştiri despre victimele regimului (sărăcia lui Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu în 1949, moartea lui Mircea Vulcănescu, dispariția misterioasă şi condamnarea politică a unor confrați şi, mai tîrziu, a doamnei Ecaterina Bălăcoiu Lovinescu, mama soției sale) Virgil Ierunca reuşeşte să-şi mențină fără efort, de pe o

poziție umană, iar nu neapărat de pe o platformă politică, indignarea şi revolta.

Aspectul esențial al personalității lui Ierunca îmi pare însă un altul: nu este în cauză doar un tînăr scriitor revoltat de degradarea breslei sale sau doar un intelectual dezamăgit de falsificarea idealurilor revoluției, ci paginile din *Trecut-au anii…* dezvăluie mai presus de toate figura unui *român copleşit de degradarea țării sale*: „sufăr la modul necugetat suferința României". Îmi pare evident că înzestrarea culturală şi intelectuală, maturitatea creatoare şi foarte buna cunoaştere a limbii franceze (în țară fusese invitat să facă parte dintr-o echipă de elită pentru traducerea, la Editura „Cultura națională", a integralei *Comediei umane*) îl recomandau pe tînărul scriitor de la mijlocul secolului pentru realizări culturale de bună calitate în Franța. Impedimentul major s-a aflat în sine însuşi, în decizia sa – socotită de mulți nepotrivită – de a se devota, dată fiind opresiunea pe care o suportă, culturii române. Trăind – cel puțin în primii ani ai exilului – într-o sărăcie din care nu lipsesc zile de „foame integrală", Ierunca refuză oferte onorabile (de exemplu, cea a lui Celan de a colabora la un prestigios ziar elvețian) şi îşi neglijează pînă la abandon promițătoarea teză de doctorat (*Le Problème du mal dans la littérature moderne*) pentru că urgența sa se numeşte neîncetat România: "Dejun cu Lucian Bădescu. A trecut cam mult de cînd nu ne-am văzut. Ca de obicei, îşi ascunde emoția tunînd şi fulgerînd. Evident, în primul rînd împotriva mea. Că mă pierd cu treburile româneşti, că mă înec şi mă complac în acest înec. Cunosc povestea. O ştiu. (…) Ceea ce se încăpățînează să nu vadă prietenul meu este de fapt o evidență: că există o *datorie* de a te *pierde* prin obsesia românească, pentru a te mîntui față de tine prin această pierzanie ce aduce a blestem. Şi că aceasta e nimica toată dacă încerci o contemporaneitate cu durata durută a României. Cînd mă gîndesc la Mircea Vulcănescu, scuip pe orice bibliografie posibilă a «operei» mele literare". În numele obsesiei româneşti,

Ierunca frecventează diverse medii intelectuale, adesea înțesate de veleitari, caută febril cărți româneşti şi, uneori, cu o tenacitate febrilă, şi le copiază în întregime, contribuie – alături de alți cîțiva – la crearea şi susținerea unor instituții ale exilului, între care Centrul Român de Cercetări, Universitatea română din exil, Centrul de Studii Politice „Simion Bărnuțiu" etc., şi, mai însemnate între toate pentru gazetarul fascinat de mirosul de tuş, revistele, la apariția cărora uneori reuşeşte să aducă, din sărăcia lucie în care trăieşte, şi o contribuție financiară. Relația sa cu țara ajunge astfel să fie trăită la o mare intensitate, aproape mistic. În februarie 1949, la o întrunire românească, Ierunca le împărtăşeşte confraților credința sa: „Trebuie să facem ceva mare, absurd, dezinteresat, să fim şi să trăim în tensiuni de mari incandescențe momentul ruperii noastre de țară". Impresionant îmi pare faptul că Virgil Ierunca a păstrat şi a trăit, grație unei structuri interioare lirice, adolescentine şi, desigur, datorită marii sale iubiri pentru țară, aceste tensiuni timp de mai bine de patru decenii. Este adevărat, textele sale o atestă, sînt tensiuni încărcate şi provocate de deziluzii, de dezamăgiri, de un scepticism cronic, dar care se sprijină pe credința intactă în Patria eternă, din perspectiva căreia anormalitatea nu poate fi decît trecătoare, în timp ce resurecția este inevitabilă.

Probabil că aici se găseşte sensul cel mai adînc al cărții şi al întregii biografii a lui Virgil Ierunca: dragostea de țară nu exclude, ci cuprinde spirit critic, durere, suferință, dezamăgire, neputință şi revolte. *Trecut-au anii…* este, mai presus de toate, o carte despre patrie care, prin încărcătura emoțională şi prin autenticitatea sentimentului, produce contagiune şi îşi îndeamnă cititorul să mediteze la acelaşi subiect. La cîțiva ani după plecarea din țară, copleşit de dor, Virgil Ierunca mărturiseşte că nu se mai teme de cuvintele mari. Mă gîndesc cîți dintre noi ne încumetăm să formulăm astăzi această atît de simplă întrebare: ce este patria mea ?

„Cu ochii deschişi, în prăpastie”

Ultima carte a lui Anton Golopenția (*Text integral al declarațiilor în anchetă ale lui Anton Golopenția aflate în Arhivele S.R.I.*, Volum editat, cu Introducere şi Anexă de Sanda Golopenția, Bucureşti, Editura Enciclopedică) este una dintre cărțile majore ale culturii româneşti posttotalitare ce îmbină, prin protagoniştii săi (deşi, cred, i-am putea numi pe amîndoi, cu îndreptățire, autori), două teme esențiale: *închisoarea* şi *exilul.* Figură de seamă a emigrației, plecată din țară în 1980 şi stabilită în SUA (actualmente profesor la Universitatea Brown din Providence), unde a continuat relația cu cultura română printr-un tip de militantism pe care îl califică (într-un interviu acordat revistei *Vatra*, nr.3, 1998) drept „voalat”, dar mereu consistent şi eficient, Sanda Golopenția revine după 1990 atît în activitatea publicistică din țară (colaborează în special la „22”, „Dilema”, „România literară”, „Vatra”), cît şi în cea editorială prin trei volume de eseistică (culturală şi autobiografică): *Cartea plecării* (1995), *America America* (1996), *Vămile grave* (1999).

Construcția de cea mai mare anvergură a Sandei Golopenția s-a edificat, însă, în arhivele S.R.I. acolo unde a văzut sute de dosare şi mii de pagini din care a reuşit să reconstituie ultimul interval din viața tatălui său, Anton Golopenția, arestat în incinta Bibliotecii Academiei din Bucureşti în 16 ianuarie 1950 şi mort după 18 luni de detenție, la 9 septembrie 1951, în spitalul penitenciarului Văcăreşti pentru că – după cum anchetatorii constată în rapoartele oficiale – bolnav de TBC fiind, n-a primit asistență medicală suficientă. Dacă întîlnirea dintre tată şi fiică nu se exprimă în plan emoțional (dintr-o mare rezervă interioară, asemănătoare celei

trăite de Monica Lovinescu, autoarea nu-şi evocă părintele, după cum nici nu vorbeşte despre marea traumă pricinuită de arestarea – pe cînd avea doar 10 ani – şi moartea acestuia), în schimb ea se manifestă deplin în planul cercetării acolo unde, dovedind o descendență spirituală şi o continuitate ştiințifică, Sanda Golopenția realizează un volum remarcabil, adevărat model pentru ceea ce înseamnă editarea de documente. Avînd o temeinică formație de lingvist, Sanda Golopenția realizează aici – după ştiința mea în premieră pentru acest gen de texte – o *editare critică* a documentelor, fiecare text fiind însoțit, într-o foarte consistentă secțiune finală, de bogate note şi comentarii, ce conțin informații filologice (inclusiv descriere de document), istorice, sociale, precum şi primele supoziții şi ipoteze ştiințifice. Pe lîngă calificarea filologică, autoarea dovedeşte, tot într-o manieră superlativă, competențe de sociolog, politolog şi istoric, evidente nu numai în studiul introductiv, ci şi în maniera în care a construit întregul. Alături de fondul principal de documente, cuprinzînd 184 de texte (declarații, memorii, scrisori, dactilografiate sau manuscrise), toate *produse în închisoare* de A.Golopenția, la cererea anchetatorilor, sub tortura acestora sau din inițiativa sa disperată, în volum se mai află o foarte bogată anexă ce conține corespondență (în general primită), hîrtii confiscate din casa celui arestat, dar şi alte documente din dosarul personal, din dosarul procesului Lucrețiu Pătrăşcanu (în al cărui lot A.Golopenția a fost integrat) şi din arhiva familiei. Dacă în prima parte a cărții figura deținutului este dominantă, în anexă este reconstituită lumea lui, acea țesătură de relații sociale care din momentul arestării se transformă (ca în toate anchetele comandate de puterea totalitară) într-un năvod ucigaş. Sînt prezente aici figuri din viața încă liberă (Sabin Manuilă, Petru Caraman, Constantin Brăiloiu, Mircea Eliade, Alexandru Ciorănescu, Mihai Niculescu, Ioan Muşlea etc.), dar şi figurile agresorilor care au pregătit sau au instrumentat detenția (delatori din Institutul

Central de Statistică, agenți ai Securității, anchetatori şi strategi ai anchetei etc.), precum şi voci ale coinculpaților (Anton Rațiu, Mihai Levente, Belu Zilber, Constantin Pavel, Nicolae Betea, Constantin Ştefănescu etc.). Finalul aparține familiei (care şi după moartea lui A.Golopenția a rămas în aceeaşi zonă a suferinței şi a marginalizării) şi cuprinde un *Memoriu către C.C. al P.C.R.* prin care în 1968 Ştefania Golopenția cere reanchetarea cazului (soțul ei *„n-a fost judecat, nici condamnat. A fost reținut pentru informații*", subl.în text), la care se adaugă trei schițe autobiografice – remarcabile literar şi de mare forță emoțională – ale Sandei Golopenția (reluate din *Cartea plecării***)** care, într-o manieră proprie autoarei, nu narează întîmplări, ci sugerează, printr-o subtilă tehnică a detaliului şi într-o expresie de maximă concentrare, intensitatea traumei trăită în copilărie. Tocmai prin amploarea investigației, prin concepția de ansamblu (veritabilă sondă în istoria României), în *Ultima carte* Anton Golopenția ajunge să dea, după cum fiica a proiectat, „un ultim volum de observator al realităților sociale ale României de dincoace şi de dincolo de zăbrele de la începutul anilor 1950".

Dincolo de zăbrele, din declarațiile lui A.Golopenția se desprinde figura intelectualului de după cel de-al doilea război mondial. Născut în 1909, dublu licențiat în drept şi filosofie, specializat în sociologie (student şi apropiat al profeorilor D. Gusti şi H.H.Stahl, doctor în sociologie al Universității din Leipzig), A.Golopenția este, în expresia proprie, „un om de carte" („Firul roşu, care uneşte toate etapele de pînă acum ale vieții mele, este dorința de a-mi da măsura în ştiință"), interesat de performanța ştiințifică, de profesionalizarea instituțiilor, dar şi de construcția vieții sociale autohtone. Din 1940 lucrează la Institutul Central de Statistică, al cărui director general este în 1947-1948, instituție care în timpul războiului funcționase şi ca adăpost pentru tinerii de stînga, inclusiv comuniști. (Pe lîngă argumentele aduse în *Ultima carte*, este de semnalat mărturia lui Marin Preda din *Viața ca o pradă* care, într-un moment de

foamete, ajunge să ocupe la recomandarea lui Geo Dumitrescu şi cu susținerea lui Constantin Pavel pe lîngă directorul Manuila un salvator post de funcționar la Statistică). A.Golopenția este reprezentativ pentru categoria intelectualului cu convingeri de stînga care refuză, după război, să se înregimenteze în Partidul Comunist, încercînd să-şi păstreze independența de spirit, exigența profesională şi spiritul critic, tot atîtea motive pentru care va fi constrîns să demisioneze în 1948. Statisticianul profesionist şi cercetătorul de elită ajunge un marginal care se simte tot mai des ca „un om cu concediu de la închisoare"; privațiunile materiale se preschimbă în sărăcie: "Treptat, colectivitatea a început să-mi marcheze poziția: «fără profesie – fost funcționar» pe buletinul populației, fără cartelă de pîine. Soția şi copiii ajungeau în situații neplăcute cînd erau întrebați dacă sînt în cîmpul muncii". Dacă dintr-o declarație aflăm că în 1947 cina familiei era – într-o expresie eufemistică – „destul de sumar pusă" astfel încît un musafir neanunțat nu mai poate fi poftit la masă, din altele reiese că, expertul statistic al delegației române la Conferința de pace de la Paris, Golopenția n-a reuşit să se achite de sarcinile mondene pentru că îi lipseau hainele adecvate. Într-o scrisoare adresată soției din închisoare (care nu i-a parvenit acesteia niciodată), fostul director al Institutului Central de Statistică enumeră bunurile sale cele mai valoroase pe care familia ar putea conta: alături de cărți, se mai află ceasul, stofa pentru un costum, „stiloul cenuşiu din saltarul mesii şi cartonul neînceput cu hîrtie de scris". (O declarație de avere asemănătoare face Ion Caraion care, la a doua sa arestare, din 1958, declară că posedă „1) bibliotecă cuprinzînd aproximativ 600-700 vol. de literatură şi filozofie. 2) rufărie de corp", document reprodus în *Poezii arestate*, ediție şi prefață de Nicolae Țone, Bucureşti, 1999). Mai degrabă rezervat şi discret în relațiile sociale, A.Golopenția a fost, în schimb, un ins de o autentică şi eficientă generozitate („Nu eram în stare să refuz ceva ce nu era materialmente imposibil"), astfel încît pentru

cercetătorii din institut el trece un „protector al nostru al tuturora" (potrivit lui Anton Rațiu). Compasiunea şi protecția se manifestă, însă, şi în cercuri mai largi: pe B. Zilber, spre exemplu, îl vizitează în mai multe rînduri în timpul războiului pentru că îl socotea „oropsit", lui Pătrăşcanu, încă ministru, îi solicită să intervină în favoarea arestaților Mircea Vulcănescu şi Petre Nemoianu, după cum la întoarcerea de la Paris îi ajută pe cei din emigrație, în special trimițîndu-le cărți (lui C. Brăiloiu, M. Niculescu, Al. Ciorănescu, N. Herescu etc.), dar şi făcînd diligențe, precum în cazul lui Mircea Eliade, pe lîngă profesori din SUA pentru ca acesta să poată ocupa o catedră de istoria religiilor.

Cît priveşte realitatea carcerală (de „dincoace de zăbrele"), *Ultima carte* este o piesă de importanță majoră, aducînd perspective noi şi completări, pentru două serii documentare pe care literatura de închisoare le-a constituit deja: seria mărturiilor provenite de la profesorii întemnițați (Onisifor Ghibu, Nicolae Mărgineanu, Alice Voinescu etc.) şi, desigur, seria depozițiilor despre procesul Pătrăşcanu (Lena Constante, Harry Brauner, Belu Zilber, Anton Rațiu etc.). Sînt încă o dată şi cu mare claritate dezvăluite mecanisme ale sistemului penitenciar, durata şi practicile anchetei, liniile de interes ale interogatoriilor, strategiile incriminării şi mijloacele de intimidare duse dincolo de pragul umanului. Spre exemplu, în una dintre declarațiile date în 20.03.1950 sînt consemnate următoarele întrebări ale anchetatorului: „1. *De ce crezi că vei fi condamnat la moarte? 2. Pentru ce fapte vei fi socotit duşman al poporului? 3. Eşti convins că faptele arătate mai sus sînt suficiente pentru a fi condamnat la moarte, în cazul în care s-ar urmări distrugerea D-tale?"*etc. De altfel, în carte torționarii sînt bine reprezentați, arătîndu-şi chipul propriu prin informări, declarații sau rapoarte şi demonstrînd, o dată în plus, că deținuții din închisorile comuniste nu au fost victimele unor principii revoluționare, radicale ori ale unei justiții de clasă, ci că

suferința lor cumplită a fost cel mai adesea provocată de capriciile unor caractere rudimentare, veninoase, de ambițiile vane, excesive şi chiar de instinctele criminale ale unor inşi pe care puterea comunistă i-a propulsat spre vîrful ierarhiei. Sînt de reținut din această sinistră galerie măcar două figuri: cea a Luciei Apolzan care, într-un rudimentar limbaj stalinist, îşi „demască" şi îşi înfierează colegii din institut insuficient înregimentați partinic şi cea a colonelului Ioan Şoltuțiu care, pentru a se face plăcut ministrului Drăghici şi personal tovarăşului Gh.Gheorghiu-Dej (al cărui scris îl identifică pe marginea unor declarații ale arestaților), asigurîndu-şi, astfel, avansarea rapidă, nu ezită să devină o unealtă barbară care întocmeşte *un plan de anchetă*, cu răspunsurile deținuților dinainte stabilite, autorizînd orice mijloace pentru ca acțiunea să fie dusă la îndeplinire. În 1967, cînd se reanchetează procesul, acelaşi Şoltuțiu mărturiseşte că „Nimic nu am crezut", „Totul a fost o minciună", că a dispus să fie bătuți oameni care „La mine veneau gata schingiuiți" şi că „Sînt cu conştiința împăcată, că de la mine nu a pornit nimic". Întrucît sub aceste propoziții se află cadavre şi condamnări la închisoare care se măsoară mai uşor cu secolul, nu putem spune că ele aparțin unui cinic, ci unui criminal.

Marea putere a cărții, forța ei de a zgudui conştiința cititorului (comparabilă – unul dintre puținele cazuri dintre cărțile de gen din România – cu cea a *Arhipelagului Gulag* al lui A.Soljeniţîn) este de găsit în drama umană care se consumă aici. Impactul de mare pregnanță se datorează, înainte de toate, formei: dacă narațiunea pune o distanță temporală, care funcționează deopotrivă ca filtru de producere şi ca tampon emoțional pentru receptare, între prezentul relatării şi trecutul povestirii, în schimb, transcrierea directă a depozițiilor din anchetă, prin forma lor dialogică, teatrală, îl lipsesc pe cititor de un ecran protector şi îl plasează în poziția de spectator, de martor în direct. Or, pe „scenă" nu se petrece un conflict politic

(cu fiecare moment care trece acela se dovedeşte mincinos, inexistent), ci, cum singur o spune, „catastrofa unui nenorocit", tragedia unui ins singur care înfruntă un mecanism ce nu e orb, dar este stupid şi implacabil. Fostul sociolog nu se numără între deținuții care trăiesc cu speranța că lucrurile se vor lămuri (în una dintre primele declarații el dă de înțeles că nu-i sînt necunoscute acțiunile de epurare politică din URSS), ci dintre lucizii care, „cu ochii deschişi, în prăpastie", cer clemență călăilor precum în această scrisoare adresată procurorului general: „Scutiți numele familiei mele de oprobiu şi pe mine de un sfîrşit tragic, dacă e cu putință. Şi ce nu e cu putință pentru un partid atît de puternic şi într-un Stat atît de disciplinat!". Cu fiecare zi, A.Golopenția îşi pierde punctele lăuntrice de sprijin, precum şi şansa unei terapii livreşti („închisoarea, cu lipsa ei de cărți în care să mă ascund", cerşite neîncetat, constituie un laitmotiv al declarațiilor), fiind torturat la gîndul tot mai stăruitor că „voi fi judecat, voi intra în închisori pentru mulți ani, soția şi copiii vor lupta cu mizeria sau vor pieri, cărțile se vor risipi, iar ideile se vor irosi netransmise". Trauma individului stăvilit în creativitatea sa şi, mai ales, a tatălui despărțit brutal de copiii lui (trăind copleşit de marea vină că „ei riscă să fie crescuți numai de mamă şi în condiții mai grele decît au fost cele în care am crescut eu") este amplificată prin faptul că ea este împărtăşită nu unui semen capabil să aducă alinare, ci agresorilor, celor care au provocat-o. Vorbind cu un patetism reținut, încredințîndu-le scrisori personale cu rugămintea de a fi expediate, cerîndu-le îndurare călăilor săi, Anton Golopenția a trăit o situație fără ieşire, o situație tragică.

Mutată din beciurile securității între coperțile unei cărți tragedia nu poate fi exorcizată; ea capătă, însă, dreptul la memorie, readucîndu-l la lumină nu numai pe savantul care se pregătea să fie, ci şi pe întemnițatul Anton Golopenția, asasinat de puterea comunistă. Reținut fără mandat de arestare în Biblioteca Academiei, Anton Golopenția se întoarce după mai

bine de jumătate de secol în bibliotecă, demonstrînd nu doar că manuscrisele nu ard, dar că nici trupurile nu sînt pieritoare, că uneori chiar ele, lovite, rănite, părăsite, se transformă în Carte.

Înşelătoare exerciții de despărțire

Jurnalul lui Mircea Zaciu împărtăşeşte destinul privilegiat al acelor cărți care, venind pe terenul unei acute aşteptări a contemporanilor, sînt repede asimilate şi, recunoscute fiind ca oglinzi ale timpului, primesc, într-un răstimp relativ scurt, statut de opere clasicizate. Publicat în patru volume, după 1990 (volumul I, Cluj, Dacia, 1993; volumul II, Dacia, 1995; volumul III, Bucureşti, Albatros, 1996; volumul IV, Albatros, 1998), depunînd mărturie despre ultimul deceniu al regimului comunist (1979-1989), pe care îl consacră sub numele de „deceniul satanic", *Jurnalul* întruneşte în momentul apariției sale atît calitatea formală (o specie nonficitională, o confesiune făcută direct, sub nume propriu), cît şi probitatea morală pentru a fi discursul pe care o întreagă epocă îl aştepta despre sine. Criticii (nu puțini dintre ei, personaje ale cărții) au practicat, cu o majoritate greu de realizat în literele româneşti, o întîmpinare entuziastă, acordîndu-i *Jurnalului* calificative excepționale, ba chiar reclamînd pentru această carte regimul special al capodoperei. Cea mai simplă explicație a succesului şi a rapidei consacrări se află în rara stăruință a autorului de a produce, cu puține întreruperi, un discurs jurnalier într-o epocă a unei uniformizări dezolante, considerată de mulți contemporani de ne(de)scris.

Dincolo, însă, de încăpățînata revenire la masa de scris şi dincolo de înclinația pentru această specie (după propria mărturie, autorul face însemnări zilnice din adolescență),

travaliul scriiturii se alimentează, deopotrivă, din conştiinţa responsabilă a cronicarului şi din conştiinţa estetă a artistului. Cea dintîi îl avertizează pe autor că tocmai această epocă a marilor mistificări are nevoie – mai acut decît altele – de prezervarea documentului. Operă de subterană, clandestină prin însuşi regimul ei discursiv, jurnalul devine tocmai specia documentară prin excelenţă. Cînd unul dintre confraţi îi vorbeşte despre oroarea pe care o are faţă de jurnalul intim, diaristul se întreabă intrigat: „Şi totuşi, documentul, atunci, unde să fie consemnat?" (*Jurnal II)*. Din acest punct de vedere, atît pentru memoria comunitară, cît, mai ales, pentru memoria breslei scriitoriceşti, cu toată subiectivitatea implicată (este în joc – ţine să avertizeze autorul – „trăirea nemijlocită" a unei istorii), *Jurnalul* este, neîndoielnic, o trezorerie, a cărei carieră, aflată de-abia la început, se anunţă prodigioasă. De profesie istoric literar, ştiind prea bine să reţină, să prelucreze şi să ofere informaţia, Mircea Zaciu manifestă o solidaritate profesională în alb, lucrînd în contul istoricilor (şi în special al celor literari) din viitorime. E lesne de anticipat că *Jurnalul* de faţă va oferi un preţios material pentru monografii critice, istorii literare, studii de mentalitate etc. Spre a face un singur exemplu, trebuie spus că studierea cazului Caraion (excesiv de pasional tratat astăzi la noi) e obligatoriu să treacă şi prin volumul I al *Jurnalului*.

Pe de altă parte, conştiinţa artistică (dublată de temeinica ştiinţă a criticului literar) este cea care garantează autorului faptul că tocmai această realitate uniformizată, monotonă, absurdă, care deconstruieşte sensurile şi coerenţa vieţilor omeneşti, este în măsură să furnizeze, prin ea însăşi, fără intervenţia imaginarului şi în absenţa procedeelor de ficţionalizare, o certă dimensiune estetică discursului care se angajează să o descrie. „Realitatea – notează M. Zaciu în 1984 – e cel mai bun roman, desfăşurat sub ochii noştri, dar care nu şi-a găsit autorul, s-o transcrie, pur şi simplu" (*Jurnal III*). Trei ani mai tîrziu, una dintre călătoriile cu scop didactic îi prilejuieşte

autorului o reflecție similară: „Din nou, observ deficitul de cunoaştere a romancierilor noştri de azi, care înlocuiesc o realitate aşa de pregnantă, cu tipologii fictive, inventate. În fapt, personajele adevărate sunt mult mai pitoreşti şi mai bizare, prin însuşi faptul că trăim într-o psihoză, un soi de schizofrenie colectivă" (*Jurnal IV*). Documentul veritabil al unei epoci mincinoase, jurnalul devine totodată – potrivit acestor propoziții de poetică, ce se află, de altfel, diseminate în întreaga scriere – şi „romanul" ei senzațional (*cvasi-romanul*, potrivit formulei întrebuințate de Mircea Zaciu în *Argument*), prin înregistrarea anomaliilor care, datorită proliferării necontrolate, au ajuns să instituie norma. Portretizînd „personaje ale paradoxului", narînd istorii bizare sau cartografiind doar detaliile banale ale unei realități cotidiene care a avut neşansa de a deveni coşmarescă, autorul *Jurnalului* construieşte cu o mare pregnanță (pe care comentatorii n-au contenit s-o evidențieze şi s-o aprecieze sub numele de vocație epică) o întreagă lume, despre care – pe măsură ce timpul ne înstrăinează – putem spune, făcînd apel tot la o expresie a lui Mircea Zaciu despre perioada interbelică: „Parcă e vorba despre o altă lume, de o altă viață. O recunosc, am trăit şi eu o vreme în ea, acum pare de-a dreptul neverosimilă".

Întemeiată pe vocația epică, pe arta portretisticii ori pe acea reuşită dimensiune a vizualității, care dă multor pagini o dinamică cinematografică, calitatea artistică a *Jurnalului* este asigurată (mai ales dacă e de angajat o supoziție pe termen lung, pentru viitoarele epoci în care cartea nu va mai exercita nici fascinația oglinzii şi nici nu va mai satisface curiozități imediate) nu atît de efectele insolite, cît de explorarea vieții interioare a individului. Consider, aşadar, că, în plan literar (acolo unde operele nonfictionale trebuie să reînnoiască mereu certificatele estetice), *Jurnalul* se (va) susține prin acele teme ale interiorității care sînt, totodată, perene teme literare: singurătatea, boala, moartea celor apropiați, înstrăinarea, drama sau imposibilitatea

comunicării etc.. Conceput şi practicat multă vreme ca un „jurnal fără intimitate" (cu o sintagmă sartriană în care Mircea Zaciu se regăseşte), scrierea trădează, din chiar cele dintîi rînduri, intenția autorului: „Un an nou – la ce bun? Am senzația cumplită că nimeni nu mai are nevoie de nimeni". Treptat, acest discurs al eului, cenzurat programatic, îşi va relua revanşa devenind predominant. Pe măsură ce ieşirea din viața publică e tot mai pronunțată, pe măsură ce confruntările şi bătăliile literare se sting (*Dicționarul scriitorilor români* se aşază şi el între cauzele care nu mai întrețin nici o nădejde), iar călătoriile sînt tot mai rare, odată cu ele se retrag sau dispar pîrghiile decisive ale epicului şi confesiunea cucereşte, în schimb, tot mai mult teren în defavoarea evenimențialului. Se ajunge în situația ca, în volumul IV al *Jurnalului*, principiul dominant de organizare al narațiunii să fie, de fapt, unul specific prozei de analiză psihologică, chiar dacă procedeul cel mai frecvent nu este introspecția, ci – mult mai dinamic, adecvat texturii fragmentarizate a speciei – un tip de flash autoscopic. Acest ultim volum pune, prin urmare, cu precădere în pagină drama unei identități ultragiate, aflate „în derivă". „Teribila singurătate" – resimțită în răstimpuri şi altădată – devine acum condiția de existență a diaristului, provocînd, în corolar, anxietatea, incertitudinea şi sentimentul, tot mai accentuat pe măsura trecerii timpului, al inutilității, stări care, sub aspect literar, constituie tot atîtea laitmotive vertebrînd compoziția cărții. „Proporțiile dramei" sînt date, însă, de faptul că autorul *Jurnalului* este – datorită unei structuri psihice mai degrabă pasive, de tip feminin – incapabil să-şi asume condiția de izolare şi se află mereu într-o dureroasă, de neîmplinit aşteptare a unei afecțiuni protectoare. „Şi nimeni să mă ajute" (cu variantele: înțeleagă, îngrijească, ocrotească) este propoziția recurentă a confesiunii, în măsură să indice că nuanța acestei singurătăți este cea de părăsire. *A fi singur* echivalează, aşadar, pentru autorul *Jurnalului*, cu a fi abandonat. În canavaua acestei

condiții, se configurează o psihologie de mare vulnerabilitate, nesigură şi temătoare în raport cu ceilalți, nu o dată cultivînd suspiciunea, inclusiv față de puținii prieteni apropiați sau față de propria fiică (ultima din familie ce pleacă din țară). Trăind ei înşişi în aceeaşi lume închisă, confiscați, probabil, de propriile lor neîmpliniri, cei apropiați nu par să arate mai niciodată destulă atenție şi suficientă căldură față de problemele diaristului. Din acest motiv şi printr-un paradoxal mecanism de apărare, ajunge să fie mai bine primită afecțiunea unor oameni aflați în cercuri mai îndepărtate: emoțiile acestor întîlniri mai rare, şi prin urmare mai proaspete, par să răspundă mai bine acestei greu de îndestulat absențe a afecțiunii.

Într-un mai tîrziu *Jurnal renan* (1991) – publicat în volumul *Scrisori nimănui* (Tîrgu-Mureş – Oradea, 1996) – Mircea Zaciu citează o frază a lui Michel Foucault, un autor cu care îşi descoperise „unele similitudini tulburătoare": „Ştii pentru ce scriem? Spre a fi iubiți". Printr-un paradox, tocmai *Jurnalul*, adică discursul care mărturiseşte despre singurătate, frustrare, abandon şi despre atît de dizolvanta lipsă a iubirii, reuşeşte să recîştige, pentru autorul său, afecțiunea absentă odinioară. Despre această izbîndă a cărții – o adevărată revanşă a solidarității – vorbesc discursurile criticilor (confraților), ele însele inserate între coperțile cărții, începînd cu volumul al doilea. Operă prin care Mircea Zaciu îşi propusese să practice „exerciții de despărțire", *Jurnalul* îl integrează pe autor, fixîndu-l mai adînc şi, pe cît se poate prevedea, pentru totdeauna, în lumea de care se pregătea mereu să se despartă.

Naturi catilinare

Dacă, în general, anii de după 1989 au favorizat dezvoltarea unei culturi a eului şi, în interiorul acesteia, a unei foarte interesante literaturi autobiografice, atunci se poate spune că ultimii ani s-au constituit într-un interval mai mult decît fast (de grație, aproape) pentru jurnal (folosesc aici termenul în înțelesul propriu şi restrîns, de specie autobiografică ce se defineşte prin notații – aproape – zilnice, referitoare la desfăşurarea vieții personale în sfera privată şi/sau publică, şi nu am în vedere acele scrieri, în fapt memorii, care într-un înțeles figurat s-au intitulat astfel). În acest scurt interval au apărut mai multe opere diaristice remarcabile, datorate unor autori precum Victor Felea, Alice Voinescu, Virgil Ierunca, Radu Petrescu, Mihai Rădulescu etc., dintre care două cred că sînt excepționale: *Jurnal suedez* de Gabriela Melinescu şi *Jurnal* (Bucureşti, Humanitas, 2001) de Mircea Cărtărescu.

Datorate unor mari scriitori, cele două cărți marchează o mutație semnificativă în diaristica românească postdecembristă, anume trecerea de la *jurnalul ca document al cetății* (ce îşi propune, prioritar, să păstreze un adevăr al Istoriei, în care istoria personală, fiind doar cutia de rezonanță, trece în plan secund) la *jurnalul ca document al persoanei.* Spre deosebire de majoritatea confraților, cei doi nu-şi propun rolul de grefieri ai lumii în care trăiesc (ale cărei mişcări, mai ales seismice, le consemnează, însă, în răstimpuri), ci pe cel de copişti (iar din cînd în cînd de corectori) ai propriei lor interiorități. Asemenea Gabrielei Melinescu ce practică jurnalul ca pe o formă de detectivistică exersată asupra propriei vieți (pentru „a mă descoperi pe mine cu intențiile mele şi cu alegerile mele atît de irațienale, şi apoi «mîna destinului»"), Mircea Cărtărescu atribuie jurnalului un însemnat rol existențial, ce îmbină dezvăluirea şi explorarea de sine cu tentativele de reechilibrare

lăuntrică: caietele cu însemnări zilnice reuşesc să fie „paiul de care mă agăț într-o disperare abulică", „cîmpul de luptă în care înfrunt vidul şi încă un vid dărăpănat, cu pietrele clătinate, mortarul fărîmițat şi plin de insecte cenuşii, bucăți de azur arzînd ochii prin acoperişul încărcat de ierburi" ori – precum în această afirmație încă mai acută – „Jurnalul rămîne mai departe cel mai adevărat, mai important şi – pe mari spații de timp – *unicul* mod de a şti că exist, că viața mea interioară, intrată uneori în strîmtori fără speranță, continuă şi caută largul". De altfel, pe lîngă atitudinea scripturală comună şi pe lîngă excelența literară, sînt de observat şi alte interesante similitudini: fiecare diarist are, în debutul însemnărilor prinse în carte, 34 de ani şi trăieşte confruntarea cu o lume nouă (exilul în cazul poetei plecate în Suedia, lumea postcomunistă pentru scriitorul optzecist al cărui jurnal cuprinde intervalul 1 ianuarie 1990 – 31 decembrie 1996), în care veche şi constantă rămîne propria creativitate. Pe fond, însă, naturile interioare „scrise" aici sînt substanțial diferite*: Jurnalul suedez* pune în pagină o natură tare, neclintită, ce se frecventează pe sine cu instrumente ale tragicului (destin, noroc, nenoroc), dar care are şansa de a avea un puternic centru în credința religioasă, ce face posibilă integrarea crizelor, în vreme ce *Jurnalul* dezvăluie o natură mai degrabă catilinară, dizarmonică şi descentrată, măcinată de contradicții şi căderi interioare, incapabilă să-şi prezerve pe termen lung coerența şi sensul. Singurătatea, deprimarea, suferința („întotdeauna m-am identificat pe mine însumi cu suferința mea. Cînd nu am simțit tulburare şi suferință, parcă nu am fost eu, ci altul care a trăit"), chinul, tristețea, eşecul, nefericirea, războiul lăuntric şi ura de sine („Mă urăsc cum n-am urît nimic vreodată"), starea de paragină şi cea de „crah existențial", sentimentul de a fi „terminat, un cadavru viu" şi de a se afla în pragul unei „catastrofe psihice", o depresie aproape cronică („depresiune din ce în ce mai adîncă, mai ciudată, mai neliniştitoare"), acestea sînt stările care revin cu cea mai mare

frecvență (cînd nu se găsesc în regim de permanență) în însemnările lui Mircea Cărtărescu.

Se află aici datele unei structuri nedesăvîrşite, adolescentine (şi e vorba nu de nostalgia adolescenței, care constituie un laitmotiv al jurnalului, ci despre adolescența ca vîrstă interioară şi creatoare, avînd combustia, compoziția şi ambiguitățile sale specifice) şi totodată atributele unei structuri de tip dramatic, kafkian. Nume invocat în mai multe rînduri („Îl cunosc şi îl înțeleg mai bine decît oricine"), Kafka este autorul cu care – în materie de narațiune autobiografică – M.Cărtărescu are o substanțială înrudire, atît la nivel de sensibilitate (comună fiindu-le ceea ce scriitorul român numeşte „o vulnerabilitate înspăimîntătoare"), cît şi la cel al tematicii eului. Amîndoi scriitorii trăiesc — între alte teme comune – viața ca pe o suferință ce are o înfricoşătoare graniță cu nebunia („nu sînt în stare de nimic, în afară de suferință", îşi însemna Kafka în jurnal, şi tot el notează „ia-mă, ia-mă, împletitură de nebunie şi suferință"), amîndoi văd în căsătorie, în calitatea ei de experiență deplină a maturității, chiar dacă biografiile lor diferă (Mircea Cărtărescu fiind însurat şi avînd o căsnicie cu depline momente de fericire), o primejdie pentru creativitate, după cum identic este modul de a concepe scrisul (pentru care nici unul nu are timp îndestulător) ca fiind chinul salvator, justificarea şi Sensul unei existențe altminteri profund deznădăjduite.

De altfel, nici analitica interiorității nu are mai niciodată o valoare în sine, ci este practicată mereu ca o anticameră, uneori ca o provocare, un mod de deştelenire a propriei creativități. M.Cărtărescu înțelege să convertească dramele lăuntrice într-o sursă a creației: „Să faci literatură din substanța crizei. Să fii tare tocmai prin slăbiciune. Să fii bărbat tocmai pentru că eşti femeie. Să învingi tocmai pentru că eşti învins". Dacă scrisul înseamnă autodevorare şi o crudă vînătoare de sine („Mă voi vîna fără milă şi mă voi găsi şi-n gaură de şarpe"),

dacă acesta se autentifică mereu prin trăirile proprii („Nu pot exprima /fir-ar să fie/ ceea ce nu simt…"), în schimb creația exclude transcrierea, sfîşierea vieții alimentînd, de fapt, coerența artei: „Dacă viața mea e ruptă mereu ca o pînză de păianjen, refuz să îmi de-construiesc la fel opera. Dimpotrivă, scrisul meu va trebui să fie continuu şi adevărat, netulburat în perseverarea lui către sine". Avînd în prim-plan, strîns împletită cu analitica eului (din albia căreia se avîntă şi în care revine continuu), tematica scrisului, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu este, în sensul deplin al termenului, *un jurnal de creație.* Sînt consemnate aici aspecte legate de împrejurările creației (locul, durata, ritmul, întreruperile etc.), de felul celor care interesează în cel mai înalt grad istoria literară şi sociologia literaturii, care îl aşează şi pe autorul *Orbitorului* – cel puțin pentru această perioadă a vieții sale — în rîndul scriitorilor cu un trai foarte modest, scriind la masa din bucătărie şi luptîndu-se să cîştige – dimineața devreme ori noaptea tîrziu – ore pentru scris: „De ani de zile scriu în condiții precare, fără o cameră şi un birou al meu, fără timp de meditație, printre picături, ca-n mijlocul unui cazan clocotit care disipează tot ce-ncearcă să se adune". Sigur este că de acum înainte cărțile autorului şi în special *Travesti* şi *Orbitor*, a căror producere este îndeaproape însemnată aici, se vor citi împreună cu *Jurnalul*, aşa cum *Matei Iliescu*, romanul lui Radu Petrescu, se citeşte alături de *Părul Berenicei.* Spre deosebire, însă, de jurnalele lui Radu Petrescu care reține aspectele tehnice şi, într-un sens mai general, travaliul de impersonalizare pe care scriitorul îl parcurge, într-un proces de *asceză spirituală* cu care, în mare măsură, creația se identifică, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu (ca şi cel al Gabrielei Melinescu, de altfel) nu ocoleşte zonele de profunzime (fie ele mlăştinoase) ale psihicului, nu ignoră infernul emoțional, în inima căruia se instalează nu o dată, configurînd, astfel, o *psihologie a creației*, cu fețe şi etaje multiple. Sînt capturate din adîncime, din „spațiile umede din sinea mea", vise nocturne, reverii, halucinații, momente în care

se încheagă viziunea (frumoase pagini despre imaginea fluturelui înscrisă în ființa omenească, din care se va cristaliza apoi viziunea din *Orbitor*), după cum, la un alt palier este notată dependența creației de actul lecturii („Ca să-mi regăsesc detașarea şi forța artistică trebuie să citesc. Am nevoie de o impregnare estetică – sau chiar estetizantă"), dar şi de capriciile inspirației, sau sînt consemnate îndoielile, spaimele, nemulțumirile (suprinzător de multe privitoare la această splendidă carte care este *Travesti)*, rarele momente de bine scriptural (precum cel în care îşi vede romanul „şiroind de frumusețe") ori cele de rugăciune în care este invocat harul care, pogorît peste scriitor, să îi mişte nu doar spiritul, ci şi viscerele: „să-ți cer disperat, Doamne, ce ți-am cerut dintotdeauna: o carte! Puterea de a mai scrie o carte, de a mai trăi în fața hîrtiei mînjite de spermă şi sînge – dar şi de emailul transparent al visului. Dă-mi uterul paginii, lasă-mă iarăşi hipnotizat şi extaziat în fața paginii cu picioarele desfăcute, obscenă şi dulce ca o amantă veche care ți se dă iar".

Sigur că *Jurnalul* îşi are importanța lui în cadrul operei lui Mircea Cărtărescu: contextualizează momentele bune sau cele mai puțin faste (graba de a edita *Orbitor* e în măsură să explice, spre exemplu, prolixitățile care împăinjenesc şi perturbă frumusețea cărții, în primul volum) şi ne îngăduie să înțelegem cu mai multă claritate o anumită poetică şi un tip de creativitate, pe care le putem, de dragul înnoirii, ataşa postmodernismului în conformitate cu *aspirațiile* autorului care vede în postmodernism mai degrabă un instrument civilizator, o şansă de a te îndepărta de margine şi de bălăriile care cresc acolo, decît o doctrină artistică ce îl fascinează şi pe care doreşte să o urmeze întocmai. Dar *Jurnalul*, ca scriere independentă, are el însuşi o certă valoare literară, prin tipul de interioritate pe care îl scrie, prin puterea de a pătrunde şi de a dezghioca adîncul, prin dreptul de expresie pe care vulnerabilitatea (înstrăinată, sfîşiată şi stranie) îl capătă aici. Înclin să cred că dincolo de

mode şi timp, apariţia unei asemea cărţi este, pentru literatura română, un semn de maturitate, ce trebuie primit cu încurajare şi cu acea ocrotire (confraternă) cuvenită discursurilor din confesional.

Pasiuni devenite virtuţi

Scriitoare de primă însemnătate în cadrul generaţiei ’60, plecată din ţară în 1976 şi stabiltă, alături de soţul ei, editorul René Coeckelberghs, la Stockholm (unde, fără a renunţa la scrisul în limba maternă, publică cărţi la mari edituri vestice şi intră, în mod real, într-un circuit literar european), Gabriela Melinescu şi-a încredinţat Editurii Univers primul volum dintr-un *Jurnal suedez (1976 – 1983)*, apărut în 2000, pentru ca cel de-al doilea volum al cărţii (ce reţine însemnări din perioada 1984-1989) să apară, în 2002, la Editura ieşeană Polirom.

Perioada pe care autoarea o decupează este ea însăşi semnificativă şi în măsură să trezească interesul. Tocmai prin consemnarea unei experienţe de viaţă care stă, prioritar, sub semnul noului (intrarea, confruntarea şi fixarea într-o lume nouă), paginile jurnalului se sustrag, în mare măsură, de la stereotipiile şi monotonia (aproape inevitabile ale) speciei, pentru a se înscrie în clasa unei proze avînd ca spaţii fundamentale *pragul* (încercarea) şi *drumul*. Chiar şi după ce perioada de acomodare propriu-zisă se consumă, afacerile editoriale ale lui René, opţiunea pentru un mod de viaţă nelipsit de o componentă nomadă ori, pur şi simplu, plăcerea de a

călători (ce o poartă pe diaristă prin Lausanne, Innsbruck, Lucerna, Bruxelles, Viena, Salzburg, Florența, Milano, Roma şi cu oarecare frecvență Cattolica, oraşul italian al vacanțelor de vară) întreține dinamicitatea şi plinătatea epică ale jurnalului ce se apropie, astfel, la un nivel de suprafață, de jurnalele de călătorie. Ținînd seamă de „fascinația fără margini pe care viața o exercită asupra mea", nu atît geografia va ține trează privirea Gabrielei Melinescu în călătorii (şi, în consecință, foarte proaspete notațiile sale), ci – întotdeauna mai incitante – arta şi umanul. Fără a fi o extrovertită şi nicidecum o mondenă, dar convinsă că „fără prieteni viața sărăceşte" şi avînd, în plus, o personalitate iradiantă (care centrează, nu o dată, existențele celor apropiați), scriitoarea acordă mereu interes întîlnirilor cu ceilalți, între care se numără însemnați oameni de cultură europeni (Artur Lundkvist, Birgitta Trotzig, Vladimir Dimitrievič, Andrei Zinoviev, Pier Paolo Pasolini etc.) sau cunoscuți scriitori români, fie din țară, aflați în scurte călătorii europene (Marin Sorescu, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Eugen Uricaru etc.), fie din diaspora (Paul Goma, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, Dumitru Țepeneag, Mircea Eliade etc.), majoritatea dintre ei promovați de politica editorială (extrem de generoasă în ce îi priveşte pe scriitorii estici) a lui René Coeckelberghs. Nepracticînd portretistica literară (frecventă în jurnale), autoarea reuşeşte să surprindă, totuşi, foarte viu aceste figuri, de obicei doar prin notația impresiilor ei pătrunzătoare: „A sosit la Stockholm Mircea Eliade. L-am aşteptat la aeroport. Prima impresie: un vrăjitor cu aer sportiv, un tînăr vultur bătrîn, ascunzînd ceva misterios şi crud după privirea scrutătoare şi, ca toți bătrînii, copilăros, plin de farmec şi curtoazie".

Sigur este însă că nu în aceste mişcări exterioare (oricît de interesante), ci, dimpotrivă, în mişcarea interioară, în ritmurile, convulsiile şi reaşezările lăuntrice, se găseşte tăria *Jurnalului suedez*: „Țin acest jurnal ca un detectiv, pentru a

descoperi în primul rînd. A mă descoperi pe mine cu intenţiile mele şi alegerile mele atît de iraţionale, şi apoi « mîna destinului» şi în această metaforă intră şi prietenii trimişi de viaţă care vor să adauge ceva vieţii mele sau cu brutalitate să o distrugă". Or, tocmai *destinul* sau, poate mai potrivit, *predestinarea* constituie matricea acestei proze din care vor creşte apoi, organic, marile sale teme: iubirea, credinţa şi arta. Copil nedorit de mama sa, născută în stare de moarte aparentă şi aruncată în sala născuţilor morţi, „descoperită spre seară de o soră, în timp ce mama se pregătea să se ducă fericită acasă", lipsită de vedere şi supusă unei operaţii în urma căreia trăieşte un an cu ochii bandajaţi, trecută printr-o copilărie asemănătoare unui coşmar („care mă mai urmăreşte încă şi mă face să cred că nu vin de niciunde"), scriitoarea cunoaşte „arsurile" unei mari iubiri (alături de Nichita Stănescu, „fiinţa cea mai iubită din viaţa mea"), cumplita şi neîmpăcata durere a sinuciderii tatălui, precum şi moartea soţului ei în vara lui 1989. Departe de a o fi înfrînt, aceste încercări teribile (tot atîtea obsesii, inclusiv scripturale, dată find „neputinţa de a mă desface de durerile trecutului"), îi vor desăvîrşi Gabrielei Melinescu un caracter neclintit şi o înţelegere a vieţii ca nepreţuit dar. De pe această poziţie, în fond tragică, marile pasiuni – în special iubirea şi creaţia, care ea însăşi este „un alt fel de ardoare" – devin marile virtuţi. Sprijinită pe credinţa că aceasta este chiar voinţa divină („Dar Domnul ne-a dat la toţi forţă, şi tot ce trebuie ca să suportăm toate evenimentele neplăcute, şi se pare că Lui îi face plăcere cînd cineva nu evită viaţa în ce are ea mai dezagreabil"), scriitoarea înţelege că numai trecută prin forţa devastatoare a pasiunii şi ieşită în mod miraculos din ea dobîndeşte putere şi se poate apropia, mereu în primejdie (pentru că"starea noastră perpetuă nu e decît o vulnerabilitate fără sfîrşit"), de un pasager echilibru: "Am trecut prin foc, dar am ştiut mereu că trebuie să fac în aşa fel încît să ies din el şi să-mi vindec rănile meritate". Iubirea, spre exemplu (de neocolit, de altfel, pentru că cei

netrecuți prin focul ei „se usucă asemeni unor semințe pe care nici păsările nu le mănîncă"), este „o tragedie care se năpusteşte peste oameni" şi nu poate fi altcum dat fiind că „acel la care căutăm refugiu şi în care credem, pentru că ne spune că ne iubeşte, e un necunoscut pentru el însuşi".

Mai frecvente, însă, decît notațiile despre iubire sînt cele despre creație şi despre scris. Fără a intra în producerea propriu-zisă a unei opere, fără a consemna procesul de elaborare (aşa cum procedează, de exemplu, Radu Petrescu), Gabriela Melinescu revine obsesiv asupra creației ca mod de existență şi ca mare şansă existențială, ce poate, între altele, să îmblînzească iubirea, reducînd din caracterul ei capricios: „Şi poate că asta face ca iubirea noastră pămîntească să fie şi ea subordonată alegerii mele şi ținută sub control, ca să nu ne zdrobească sau să ne încătuşeze cu false iluzii. Rămînem conştienți de limitele sentimentelor şi e bine că nu ne facem mari iluzii în privința căsătoriei care nu rezolvă nimic dacă nu e ținută în stăpînirea a ceva mult mai de neatins, cum ar fi arta sau religia. Şi eu, şi René, le-am exersat pe amîndouă din copilărie, aşa că dacă sîntem bine acum e pentru că avem grijă ca umanitatea noastră să nu dispară". Aceasta nu este, însă, singura față a creativității pe care scriitoarea o cunoaşte: ei nu-i rămîn străine nici confruntarea cu inspirația sau cu limbajul, fie că este vorba, în termeni universali, de „acea limbă interioară care vine sau nu, cînd mă aşez la masa de scris", fie de limbile naturale diverse în care ajunge să scrie şi, în fond, să trăiască diferit: „În limba franceză am trăit sentimente puternice, am învățat să gîndesc clar şi cu economie, altfel decît în limba română în care trăiam ca într-o savană. Fructe şi flori îmi cădeau firesc în gură şi pe brațe ca într-un spațiu vrăjit. Acum / în limba suedeză – n.m., S.C./ trăiesc ca într-un deşert, dar chiar şi în deşert există viață, plante şi animale care beau apă în multe feluri ingenioase, unele ajungînd chiar să bea apă clară din adîncul de sub nisip". Alteori, scriitoarea dezvăluie caracterul

sacrificial sau, uneori, demonic, luciferic al creației, scriitorul fiind şi „o rasă blestemată, în veşnică, neobosită căutare himerică de momente intense, un concurent de temut al iubirii şi credinței".

Trecută prin focul acestor mari pasiuni care sînt iubirea şi scrisul, asediată de durerile trecutului său, Gabriela Melinescu găseşte resursele de rezistență în marea sa religiozitate – în fond, ea însăşi o pasiune — , în credința dobîndită pe linie maternă şi devenită o a doua natură: "această rugăciune e bunul cel mai de preț care nu se vede, «arma mea atomică» cu care îi dizolv sau îi tai în bucăți pe duşmanii din mine.Şi respirația cunoaşte această rugăciune fără cuvinte şi ea iese în fața semenilor mei şi cînd e frig ea se vede în abur, transformîndu-se apoi în apă. (…) Iată secretul meu, atît de simplu, lucrul cel mai bun cîştigat în «țara tristă, plină de umor» în care moartea tatălui meu şi a altora mă apasă greu pe inimă". Indiferent ce tip de pasionalitate exprimă, dacă vorbeşte din „adîncul suferinței" sau de pe un platou al bucuriei, jurnalul întrebuințează mereu un limbaj neutru, fără înfloritură sau patetisme, mai degrabă laconic, limbaj ce întărind forța mărturiei o apropie de proza autobiografică a Marinei Țvetaeva şi înzestrează literatura română cu o scriere autobiografică de excepție care duce în zone de mare profunzime spunerea de sine, excluzînd, însă, orice urmă de excentricitate sau ostentație. Din rele sau bune adîncuri de sine, Gabriela Melinescu vorbeşte întotdeauna cu o eleganță vibrantă, princiară.

DIN LUMEA NOUĂ

Înotători în nisip

Dumnezeu binecuvîntează America (Bucureşti, Nemira, 1995), cel de-al doilea volum al lui Petre Barbu (după debutul în proză scurtă cu *Tricoul portocaliu fără număr de concurs*, Bucureşti, Cartea Românească, 1993) este, în punctul de plecare, un roman de familie, o replică citadin proletară la *Morometii* lui Marin Preda, aşadar, la cea mai importantă şi influentă operă a genului din literatura română.

La fel ca în *Morometii*, romanul lui Barbu urmăreşte destinul unei familii de tip tradiţional, condusă de un tată autoritar, Ilie Hermeneanu (acesta, purtînd acelaşi prenume ca şi celebrul personaj creat de Preda) între ale cărui prerogative intră, în egală măsură, să protejeze şi să înspăimînte. Într-o durată restrînsă (de aproximativ nouă luni, de la sfîrşit de august pînă în primăvara următoare), naraţiunea înregistrează evenimentele (unele, nu lipsite de senzaţional) petrecute în viaţa acestei familii care locuieşte la periferia unui oraş maritim, într-un bloc de opt etaje ("«Cu blocul nostru începe ţara noastră, dacă vii dinspre mare!», se mîndrea tata cînd era bine dispus"), în care ocupă, la etajul patru, un apartament de trei camere. Alături de tatăl pensionar, fost constructor de nave pe şantierul naval (muncitor fruntaş, respectat de colegi, şi turnător — inclusiv al fiului său mai mare — la securitate), în familia Hermeneanu mai trăiesc mama, menajeră cu jumătate de normă la un hotel, care de la începutul căsniciei, de treizeci şi cinci de ani, trăieşte cu spaimă de bărbatul ei ("După trei luni de la nuntă, mama a încasat prima palmă. A fost de ajuns să înceapă seria. Scăpa un cuvînt, jap o palmă!Aşa, din senin? Da. Dar de

ce dădea? Din orice motiv.") şi cu teama constantă că nu-i ajung alimentele, precum şi trei copii: Marius, fiul cel mare, inginer naval, care a părăsit casa (după ce a ieşit tîrziu şi violent de sub tutela părintelui, administrîndu-i o bătaie) şi, din cît se pare, ţara, emigrînd în SUA; Luiza, fiica independentă, bine integrată în „gaşca de rockeri, bişniţari şi minijupiste", care renunţă să mai studieze la Facultatea de Drept, preferînd să joace în filme pornografice, şi mezinul nenumit, o natură debilă şi nedesăvîrşită (în urma unei sufocări în nisip), incapabil să muncească undeva, ale cărui preocupări favorite sînt cititul revistelor literare şi însemnările în caiete personale. De altfel, cu excepţia a două capitole (în care iniţiativa narativă este încredinţată mamei şi Luizei), istoria este spusă din perspectiva acestui fiu: un narator inocent depune mărturie despre destrămarea şi distrugerea familiei sale, ca şi despre o lume complicată şi confuză, înregistrînd cele văzute şi, mai ales, auzite (ca mai toţi inocenţii din literatură, şi acesta joacă rolul de confident şi de arhivar, totodată, al poveştilor celorlalţi). Universul astfel creat, deşi nu exclude o bună notaţie realistă a cotidianului, mizează pe combinarea şi valorificarea de factură expresionistă a două extreme: pe de o parte, violenţa şi murdăria (împinsă pînă în scatologie) şi, pe de altă parte, stranietatea condusă pînă la vizionarism. Violenţa domneşte nu numai în apartamentul familiei Hermeneanu („Bătaia v-a ţinut uniţi într-o familie"), ci peste tot „în ţara asta de căcat": în scara blocului (acolo unde oamenii se îmbrîncesc, se lovesc şi se calcă în picioare ca să vadă mai bine o presupusă flotă americană, despre care, mai apoi, se va spune că ar fi fost, de fapt, rusească), la cozi sau diverse întruniri spontane (ca aceea formată în jurul Consulatului american, unde „s-a lansat zvonul că se va forma o trupă de gealaţi care-l vor ataca pe sergentul american de culoare, să-i tragă un toc de bătaie, să-l înveţe româneşte"), în scrisorile de ameninţare primite de domnul Remus, recepţionerul-şef al hotelului sau în discursul furibund

naționalist al domnişoarei Puşa, ghid şi paznic la o mînăstire în care sînt mormintele a doi voievozi necunoscuți, ca şi în întîlnirile tinerilor, în cursele lor nocturne cu maşini, tancuri, excavatoare (în timpul cărora unii se prăbuşesc striviți de caldarîm), pe care polițistul Grigore Postolache vrea să le oprească printr-o baricadă de tomberoane conținînd explozibil.

La fel de importante ca şi faptele personajelor sînt, pentru identitatea acestora, fantasmele lor. Spre exemplu, dorința pusă de cel care conduce vehicolul în cursele infernale se împlineşte: cum Luiza îşi doreşte „să ne ningă cu fulgi americani", peste grupul de tineri cade o ninsoare ce treptat se înroşeşte pentru că – explică un rugbyst oarecare naratorului – „n-am scăpat încă de Siberia din noi, boule!". Resuscitată febril de plecarea lui Marius, reveria americană este, de altfel, cu excepția naratorului („Tu eşti născut să trăieşti aici", observă caustic cineva) şi a părinților săi, generală. Ea îi animă (chiar dacă strategiile lor sînt ascunse) şi pe bunii patrioți domnişoara Puşa şi sergentul-major Postolache, ca şi – în termenii revoltei şi ai exasperării – pe tinerii oraşului. Luiza, mai ales, cu sarcasmul ei de ființă, în fond, patetică (acelaşi cu care se numeşte pe sine „O curvă fără stea norocoasă, care trăieşte cu un bărbat care ar putea să-i fie bunic. Iar în timpul liber, sora ta, curva fără stea norocoasă, se culcă şi cu alți bărbați, bunici sau nepoți, banii n-au vîrstă"), nu conteneşte să spună: „Nu mai vreau să învăț aici, nu vreau să-mi nasc copiii aici, nu mai vreau să trăiesc în țara asta!". Şi tot ea explică: „Pentru că aici trăim ca nişte emigranți (…). Ce vrei, să stai pînă la sfîrşitul vieții cu ochii holbați pe geam şi să umbli ca nebuna fără rost pe străzi?". Mai mult decît în aspirații sau în reverii, America devine tangibilă, pentru unele personaje, pe căi dintre cele mai bizare. Astfel, credința domnişoarei Puşa este că, într-o noapte, mama fraților Hermeneanu a ajuns acolo, plecînd din cavoul voievozilor printr-o conductă de scurgere: „Conducta e făcută pe verticală, noi sîntem la un pol şi ei, adică americanii, sînt la polul opus şi a

fost uşor drumul, mai degrabă a căzut, ca o pungă de gunoi pe tomberonul nostru de la bloc, a căzut de la noi la ei şi la celălalt capăt a ieşit în plină stradă, lume multă, maşini, lumini strălucitoare şi pînă la urmă a intrat într-un magazin alimentar. Acolo, se lăuda ea, a lăsat la bagaje punga cu oasele domnitorilor mei şi înăuntru l-a descoperit pe Marius cum se chiora la rafturile pline de haleală şi l-a tras de mînă. Doamne, iartă-mă! Nu i-a mai dat drumul pînă acasă! S-au întors pe cealaltă conductă şi nu le-a fost greu că Pămîntul e într-o continuă rotaţie şi iar au căzut ca două pungi de gunoi, înapoi".

Pînă să-şi vadă visul (american) cu ochii, tinerii din oraşul maritim practică, spre uimirea turiştilor, un joc straniu (uneori, însoţit de o bursă a pariurilor), ce sfidează legile elementare ale fizicii şi este socotit vrăjitoresc: îngropaţi pînă în gît, ei înoată în nisip. Este aceasta una dintre situaţiile narative care deschide romanul spre un plan vizionar, mai ales cînd – ca în scena de scaldă a Cristinei – în groapa părăsită de trupul epuizat al înotătoarei se găseşte sînge şi „o pupilă moartă, mai mare decît a găinilor pe care mama, cîndva, le tăia în baie". La aceeaşi viziune coşmarescă („viaţa noastră e un coşmar măreţ", apreciază domnişoara Puşa) contribuie apariţiile terifiante ale copilului oligofren, avorton salvat de ţigani din groapa de gunoi în ziua căderii lui Ceauşescu, ţinut, pentru o vreme, de elveţienii veniţi cu ajutoare şi retrimis în ţară: „Cu mijlocul înfăşurat în mai multe folii de plastic murdare, omul se tîra, strîngînd în mîini cîte un mîner de fier, cu care se opintea în podea. Rozalia ţipă la el să iasă, că-i zgîrîie podeaua cu fiarele din mîini, de-abia o spălase, dar Dugan îi luă apărarea şi-l chemă la noi. Era un băiat tuns zero, cu faţa neagră, nespălată şi cu o privire bolnavă". "Monstrul ăla de copil"[137] traversează

[137] O imagine asemănătoare, într-un discurs, însă, nonficţional, există, reiterată, în epistolarul lui I. D. Sîrbu: „Ieri, pe stradă, am făcut cea mai stranie constatare. De exact 15 ani mă întîlnesc, de cîte ori ies, cu o tristă pereche

locuri şi medii diferite din oraş, schimbîndu-i-se numele în funcție de fantasmele locuitorilor: la *Sirena*, cîrciuma muncitorilor navali, este chemat Ceauşescu, tinerii reuniți în bomba *Arhitectură* îl numesc Caragiale, adesea i se spune Hagi, pentru ca mama, care îl aduce în casă, îl mîngîie şi-l hrăneşte, să-i dea numele fiului ei plecat (pierdut), Marius. Violența care le încarcă face ca aceste fantasme să nu păstreze nimic din caracterul bunelor, mîngîietoarelor iluzii. Vătămătoare, ele împing personajele spre distrugere şi moarte. Durata romanescă (de aproximativ nouă luni) nu este o gestație a vieții, ci una a morții: la capătul ei, Ilie Hermeneanu, bătut de prietenul fiicei sale, se spînzură de lustra din sufragerie, în vreme ce Luiza, într-o ultimă, stranie călătorie cu un avion preschimbat în submarin, se sinucide printr-un mic, simplu şi oarecum cochet gest al vieții: „Luiza îşi scoase masca şi părul ei se răvăşi în lumina verde din adîncuri". Peste cîteva zile, blocul de opt etaje este demolat pentru că „blocul ăsta nu mai interesează pe nimeni".

Dumnezeu binecuvîntează America oferă una din primele imagini artistice ale lumii româneşti postcomuniste; prin foarte buna supraveghere a limbajului şi a procedeelor folosite, prin viziunea terifiantă pe care o construieşte fără ostentația răului, dar cu certă forță, această imagine rămîne şi una dintre cele mai pregnante, mai tulburătoare artistic.

---

aproape emblematică pentru parcul Cuza, care e în fața casei mele: un domn (am auzit odată că ar fi avocat) duce de braț o fetiță idioată (oligofrenă, mongoloidă). Cum vă spun, fac parte din cotidian, I-am vazut mereu. Dar ieri, mi-am dat brusc seama că, acum, după 20 de ani de cînd îşi plimbă fiica, *Tatăl arăta cretin, mongoloid*. Fetița (acum e sănătoasă, vivace, tot cretină, dar în forță) priveşte victorios, provocator: tatăl, arată…Mi s-a făcut rău – jur, îmi venea să vomez. M-am gîndit cum arătăm noi toți, într-o magică oglindă, noi care de atîția ani plimbăm de braț, cotidian, un copil oligofren şi mongoloid. Destinul nostru…" (*Scrisori către bunul Dumnezeu,* ed.cit., p. 33, s.a.).

„Țară de mîna a doua”

După debutul cu un roman excepțional (*Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita*, Bucureşti, Cartea Românească, 1994), Adrian Oțoiu publică două volume (gemene[138]) de proză scurtă: *Chei fierbinți pentru ferestre moi* (Piteşti, Paralela 45, 1998) şi *Stîngăcii şi enormități* (Piteşti, Paralela 45, 1999), amîndouă avînd subtitlul *Carte de calculatoare pentru spirite literatoare.* Prezentarea grafică neobişnuită (fiecare pagină reproduce imaginea ecranului de computer în lucru, cu bara de unelte activată la cîte o „cheie”/comandă, ce devine – alta pentru fiecare povestire în parte, într-o alegere deloc întîmplătoare – şi declanşatorul epic) i-a îndemnat pe comentatori să sublinieze mai ales dimensiunea experimentală (de altfel, deloc străină autorului) a acestor volume. Într-un interviu acordat Ralucăi Alexandrescu, A. Oțoiu ține, însă, să precizeze că miza acestor volume nu cade pe „interfață” („În intenția mea, grafismul gen «screen capture» din volumele de povestiri era doar o interfață, se voia *a friendly – user interface*, prietenoasă cu publicul, fireşte; intenția mea era să captez astfel interesul unui public care a uitat de literatură, fiind sedus de informatică”) şi că „În fond, încerc şi eu să spun nişte poveşti simple şi pline de enormități despre România exasperantă în care sîntem siliți să trăim”, adică „mă străduiesc să reacționez la aberațiile vieții cotidiene româneşti, de la

[138] Strînsa legătură (narativă, dar şi la nivel de viziune, tematică etc.) între cele două volume de povestiri l-a determinat pe Paul Cernat să le considere ca alcătuind „un roman – puzzle” (*Ficțiune digitală, distopie sinistrală*, în „Observator cultural”, nr. 8, 18.04 – 24.04.2000, p. 11).

jocurile de întrajutorare la traficanții de apă chioară, la politicienii de carton"(*„Fabule despre perfecționism"* (I), în „Observator cultural", nr.57, 27.03. – 02.04.2001, p.19).

Proiectul narațiunii este explicat, în termeni mai tehnici, de unul dintre personajele cărții, Gabriel Podină, un tînăr scriitor din Straja care mărturiseşte că lucrează la „un fel de *Dubliners* în variantă autohtonă postmodernă", îndreptîndu-se „spre un teritoriu neexplorat la noi, dincolo de autenticitate, spre un hiperrealism factual al transcrierii netrucate, nedistorsionate de clişeele zise ale transfigurării artistice. Îmi petrec zile întregi pe stradă, în preajma unor oameni pe care îi cunosc, adunînd pînă şi ultima fărîmă a vieții lor, vampirizîndu-i, iar noaptea aştern totul în fişe mai obiective şi mai seci decît vei găsi în dosarele poliției". La un prim nivel, povestirile lui Oțoiu se integrează (la fel ca romanul care le precedă) într-o proză a cotidianului (numai că, acolo, este un cotidian al anului 1987) şi ele pot fi citite, după cum recomandă personajul, ca nişte „fişe" sau, mai bine (şi cu mai mult folos literar) ca nişte *dosare de existență* a căror autenticitate se realizează nu atît prin combinația (camilpetresciană) dintre patos şi luciditate, ci prin ironia de grade şi nuanțe diferite (adesea, cu o tonalitate fraternă sau măcar complice) care prezidează şi regizează „naratosfera", adică acel loc în care coabitează, schimbînd perspectivele, „vocile acelea flotante (…) plescăind din elicele lor leneşe, precum semințele de arțar în aprilie; (…) vocile acelea fără stăpîn, simple bufeuri de aer cald, glasuri văduve sau orfane, care atît aşteaptă, o povestire pe care s-o deschidă ele cumva". Plasate în „anii tulburi de după '89", într-o geografie de provincie ardelenească în care se detaşează trei locuri (Straja, Vinderel şi Sibiu), personajele au identități dintre cele mai variate: întreprinzători de anvergură diferită (de la afaceri cu îmbrăcăminte second-hand la vînzări de computere, de la angrosişti la patroni ai unor prospere firme de expatriere etc.), funcționari, politicieni, profesori, scriitori, informaticieni,

cîntăreți, plasticieni, țapinari, conductori de tren etc. Dovedind o înzestrare epică deosebită, prozatorul reuşeşte – cu mijloacele restrînse, pe alocuri austere, ale schiței şi povestirii (fără a apela la modalitățile prozei de analiză) – să asigure varietatea şi pregnanța figurilor sale.

Există, în schimb, în forfota acestei lumi, o tendință comună: aceea de schimbare. Indiferent de vîrstă, mai toate personajele ajung, astfel, să se mişte, să acționeze, să proiecteze sau măcar să aspire la o oarecare modificare. Destul de frecventă este schimbarea de nume. Cei trei oameni de afaceri din Triada („Trio Spaima Străjii", „Sfînta treime" – cum se mai recomandă) cu care se deschide şi se închide ciclul de povestiri (la început, o inaugurare a unor prospere afaceri şi, în final, un faliment deconspirat cu cinism de chiar întreprinzători ca escrocherie) poartă numele mărcilor de maşini preferate, Leganza, Safrane şi Escort. După un accident de tren din copilărie, Silvia devine – la îndemnul unui țigan – Laura, Lucian Mezeşan este poreclit de săteni Luchi Streche şi îşi alege ca nume de afaceri pe cel de Luki Stricke, Pompiliu Nimigean, activist în ascensiune înainte de 1989, intră în politica postdecembristă sub numele Relu Nimigean, în vreme ce mama acestuia, Anuța Bumbeşteanu, emigrată în SUA, a devenit Hanna Pendeton etc. Rămas fidel numelui său (acela din catalogul şcolar), Orha Ghe Petru, muncitor pe şantier, se încrede, cel puțin în ziua alegerilor, în puterea votului său de a aduce schimbarea (spre exasperarea fostei sale diriginte care îl avertizează: „Sper să nu fie prea mulți ca tine, că ne-a mînca schimbarea pe pîine!"), iar cînd această (firavă, de altfel) iluzie se destramă, decide să facă „schimbare de decor" („patria nerecunoscătoare, /…/ mă bate gîndul s-o înşel cu alta"), pregătindu-se să plece pescar în Alaska. O „adevărată schimbare. De cetățenie" le reuşeşte celor trei veri ai lui Gabriel, care ajung în trei continente diferite ale lumii. Alte personaje îşi schimbă oraşul de reşedință, locul de studiu, obiceiurile, îşi

vînd, pierd sau cumpără o altă casă, Doru Scobar trece printr-o teribilă schimbare corporală (mîna stîngă îi este sfîrtecată şi cusută la loc), trupa rock Scorpionii Pustei face marea schimbare arzînd, alături de fani ai lor, în timpul unui concert ţinut în halele fostului combinat Chimex Straja. Laura ajunge, aşa cum şi-a dorit din copilărie, „mireasă pe viaţă", schimbînd mereu regia nunţilor sale niciodată consumate şi, în general, dacă nu îşi înlocuiesc măcar componentele calculatorului, îşi modifică locul obiectelor în locuinţă sau îşi schimbă, febril, veşmintele la Luki Stricke S.R.L.. Avînd o mare putere de inovaţie în materie de modificări, personajele acestor povestiri se tem cel mai mult de formele fixe, îngheţate: mireasa perpetuă, Laura, este găsită moartă după o repetiţie care „mersese înspăimîntător de perfect" (ce anunţa, aşadar, o formă definitivă), iar cînd operatorul Andrei demarează, într-o reţea internautică, Proiectul Mnemosyne de Prezervare a Memoriei Colectivităţii (constînd în derularea, în monitoare-criptă, a unor imagini cu cel mort), de nimic nu se tem mai tare beneficiarii acestui program decît de masca mortuară încremenită pe ecran.

Mai cu seamă prin acest ameţitor carusel al mişcărilor şi schimbărilor depăşeşte Oţoiu, în povestirile sale, zona obişnuită a prozei cotidianului, deschizînd-o spre alte paliere şi semnificaţii. Mă refer atît la îndeajuns de transparentele semnificaţii mitice (de exemplu, trupul sfîrtecat al lui Doru Scobar centrează un scenariu dionisiac, cuplul Laura-Andrei ipostaziază pe Tristan şi Isolda etc.), alchimice („transmutarea elementelor" şi „cariera de alchimist" sînt, chiar în întrebuinţare ironică, indicii clare pentru un asemenea sens) sau thanatice (mai multe dintre personaje străbat trasee ale morţii, figurile cele mai reprezentative fiind, în această privinţă, Laura şi Jimmy Bud), cît şi la felul în care aici (ca şi în *Coaja lucrurilor*, de altfel), prozatorul lucrează cu categorii precum grotescul, burlescul şi macabrul. Sub puterea lor modelatoare, această „carte despre noi toţi" este nu doar „un ghid turistic",

cum crede, într-un rînd, un călător nepriceput sau doar grăbit, ci şi un ghid în zona alunecoasă, vătămătoare a metamorfozelor primejdioase. Pentru că aceste schimbări repetate sînt foarte adesea tot atîtea forme scăpate de sub control, expandate (pe un principiu de fabricaţie şi existenţă asemănător celui al mărunţilor pufuleţi produşi de firma PSAF-PLAT, cei care au provocat moartea a patru persoane), avînd centrul de originare în vid, în gol sau în imaginar. Această proliferare a formelor (goale, fără fond) devine malignă şi duce – avertizează balada *Ţara de mînă a doua*, cîntată cu mare succes de Scorpionii Pustei, atît în varianta română cît şi, pentru publicul tînăr, în varianta engleză, *Second-Hand Country* – la „metastaza speranţei". Pentru această lume nu mai sînt suficiente retuşurile aproape vrăjitoreşti ale „pozarului" Caspar (cel care făcea din cele mai urîte fete adevărate regine ale frumuseţii, într-un modest atelier fotografic din Vinderel), ea îşi găseşte corespondentul estetic adecvat în arta ciudată, provocatoare, în Enormităţile monumentale realizate, în mai multe oraşe transilvane, de Doru Scobar. Despre una dintre ele, un ziar local scrie: "Enormitatea lui Scobar nu e defel haotică şi nonfigurativă, cum părea de la nivelul solului. Este cît se poate de figurativă. Reprezintă o mînă gigantică, o stîngă cu degetele răşchirate spre cer, precum un uriaş radiotelescop cerşind mila divină".

Un discurs adecvat pentru această „Ţară de mîna a doua" sînt şi povestirile („stîngăciile") lui Adrian Oţoiu, amuzante, sprinţare, necruţătoare, povestiri în care scriitorul a găsit punctul de bună îmbinare între virtualitatea electronică, virtualitatea literară şi virtualitatea acestei bizare şi sărmane ţări neaşezate. Ele, toate, nu fac decît să recicleze „forme vechi", sperînd ca, astfel, să ajungă la inovaţie (sau progres). În fiecare dintre ele, „nu era în fond decît un şuvoi întîmplător, un torent cu scurgere mereu schimbătoare – devenind astăzi litere, mîine peisaje din Valley of Fire, poimîine întuneric – care îl învaţă umilinţa". Pe el, personajul. Pe mine, cititorul(e).

Scara păcătoşilor

Din materialul realităţii cotidiene pleacă şi se dezvoltă şi romanul lui Petru Cimpoeşu, *Simion Liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni* (Bucureşti, Compania, 2001): din senzaţionalele sau doar importantele ştiri ale actualităţii (căderea jocului „Caritas", pregătirea neîncetată a alegerilor, momentul — măcar pitoresc – în care premierul Victor Ciorbea nu reuşeşte, la Bacău, să dezvelească statuia lui Ştefan cel Mare etc.), din faptul divers, ca şi din situaţiile comune, din – mai ales – fluxul opiniilor curente, cele care trec cu uşurinţă de la coşul zilnic şi vreme la păreri despre viaţă şi moarte, boală, politică, şomaj, cazul Patapievici sau starea fotbalului românesc.

Materialul acesta nu este exploatat — ca în povestirile lui Adrian Oţoiu – în varietatea şi nici în dinamica expansiunii sale, ci el alimentează o structură narativă concentrată, ce valorifică o durată restrînsă (cîteva săptămîni din octombrie 1997, cu puţine – şi succinte – linii de fugă spre un trecut recent sau un viitor apropiat) şi un spaţiu de mică întindere (un bloc de opt etaje de pe strada Oilor din Bacău). În plus, Cimpoeşu lucrează în construcţia personajelor sale cu banalitatea unor biografii citadine comune, mai degrabă de periferie (mahala) animată, în cele mai multe cazuri — la fel ca şi la Caragiale – de aspiraţii burgheze sau/şi intelectuale: Ion-şeful-de-scară (pensionar, fost lucrător – electrician – la securitate) şi doamna Gudelia, soţia lui; Gheorghe Compotecras, sergent-major la o unitate de jandarmi; domnul Anghel, funcţionar la Administraţia Financiară, şi consoarta Aglaie; Toma, un proletar autodidact, şi tovarăşul său de discuţii elevate (purtate în prezenţa unei sticle

de vodcă), profesorul de biologie Eftimie, un nevricos inocent, acuzat de o elevă că ar fi lăsat-o însărcinată; şomerul, împătimit jucător la loterie, Elefterie Popescu şi soția Gleofina; Temistocle, elevul silitor de treisprezece ani, care locuieşte cu bunica Elemosina şi e tainic îndrăgostit de profesoara lui de română, domnişoara Zenovia Sempronian (ea însăşi vizitatoare asiduă a blocului, unde ia ore de yoga de la Nicostrat Zăvorîtul).; doamna Pelaghia, nevasta domnului Costică, îndrăgostită vinovat de un misterios colocatar („al cărui nume îl trecem sub tăcere"); Ilie, bateristul cu aptitudini de mecanic, exersate asupra propriei motociclete şi Simion, pensionarul cizmar de la parter etc. Condusă de o voce narativă consubstanțială cu a personajelor, o voce colocvială, de vecin curios şi comprehensiv (avînd, pe alocuri, accente de înduioşare amuzată) narațiunea mizează pe istoria măruntă şi pe personajul-tip, într-o manieră care îmbină o dimensiune cehoviană (constînd în autentica şi nuanțata recepție a dramei mărunte) cu o alta comică, în vădită (şi subliniată, de altfel, prin personajul Elefterie Popescu, construit în replică la celebrul Lefter Popescu din *Două loturi*) descendență caragialiană, îmbinare care apropie proza lui Cimpoeşu de cea a lui Ioan Groşan. Fiecare personaj trece printr-o situație neplăcută (măcar e înşelat de un vînzător ambulant), dacă nu trăieşte o veritabilă dramă casnică sau familială; aceste episoade individuale sînt construite, de cele mai multe ori (fără a pierde, însă, din consistență, şi fără ca personajele să fie schematizate sau dizolvate), ca situații comice, ceea ce face ca *Simion liftnicul* să se distingă ca un bun roman comic (în varianta clasică, de comedie a moravurilor), gen rar frecventat în literatura română.

Episodul care ajunge să centreze această lume, făcînd din personaje nu doar protagoniştii unor istorii individuale, de apartament, ci şi participanții la o istorie comună, de scară (cu precizarea că *scară* ataşează aici şi un înțeles suplimentar, de scară a păcătoşilor care îşi caută mîntuirea), îi aparține lui

Simion. Pregătit şi îndemnat de către un înger (venit, în travesti profan, cu pantofii la reparat), blîndul cizmar de la parter se blochează în lift la ultimul etaj, al optulea (se mizează, evident, pe semnificaţia transparentă a cifrei), pentru a putea duce – după cum îi explică şefului de scară — o adevărată viaţă spirituală: „ — Îmi fac rugăciunea de dimineaţă. Mă rog lui Dumnezeu pentru toţi locatarii blocului acestuia, oraşului acestuia, ai tuturor satelor şi oraşelor ţării acesteia, precum şi pentru toţi oamenii în general. – N-ar fi mai bine să te rogi în garsoniera dumitale? – Nu pot, fiindcă mereu se găseşte cineva să trîntească uşa liftului. Nu mă pot concentra. În plus, acolo sînt prea mulţi ţînţari. Domnul Ion-şeful-de-scară chibzui cîteva momente. Într-un fel, Simion avea dreptate. Modul în care numeroşi locatari manevrau liftul venea în contradicţie cu instrucţiunile de folosire. (…) – Bine, dar măcar după ce-ţi termeni rugăciunea, să dai drumul la lift, ca să-l poată folosi cetăţenii, recomandă dumnealui, ca şi cum, odată cu această recomandare, problema ar fi fost deja rezolvată. – După aceea încep rugăciunea de prînz, anunţă scurt Simion. Apoi pe cea de seară şi pe cea de noapte. (…) – De ce nu te duci la biserică? – Vai, vai, vai, vorbeşti de parcă n-ai şti ce înghesuială e acolo şi cum se calcă lumea în picioare! De parcă n-ai şti că mulţi se duc la biserică numai pentru că au nevoie de un alt Ceauşescu – pentru ei, Dumnezeu este înlocuitorul lui. Află de la mine, Nelule: dacă Ceauşescu n-ar fi murit, ei n-ar fi simţit niciodată nevoia să meargă la biserică!”. Simion cîştigă, însă, simpatia vecinilor săi, care îi recunosc – cu uşurinţă, fără uimire – statul de intermediar divin, drept care, într-o formă de pelerinaj, îl caută, cerîndu-i sfatul sau doar mărturisindu-i-se. Cizmarul închis în lift devine astfel, pentru mărunta comunitate, un învăţător, un confesor şi, ca o consecinţă, în fond, a acestor roluri, un înfăptuitor de mici miracole casnice, în măsură să ducă la rezolvarea unor drame de interior.

Balansînd între parodie şi parabolă, romanul este, la acest nivel, o replică şi, probabil, mai mult de atît, o tentativă de resuscitare a romanului popular, plecînd de la culegerile de poveşti şi legende biblice de tipul *Viețile sfinților.* Majoritatea numelor personajelor este preluată din calendarul popular şi, odată cu ele, identitatea personajelor păstrează semnificații sau trăsături (fie ele degradate, în registru parodic) ale modelelor: Ilie produce zgomote teribile, Gheorghe este un luptător (sergent şi trăgător cu praştia) de mică anvergură, Toma – în antifrază – devine cel uşor de amăgit, Pelaghia este „împărțită", în vreme ce Simion are – după etimonul biblic – darul ascultării. Simion liftnicul este, de altfel, un avatar al lui Simion Stîlpnicul, cel din (discursiv vorbind) *Viețile sfinților*; la fel ca şi acela, personajul lui Cimpoeşu se sustrage din lume, ducînd, la capătul scării, o viață ascetică, în post şi rugăciune (închis pe dinăuntru în chilia sa), rămînînd, totuşi, accesibil oamenilor care îi adresează rugăciuni. Scriitorul valorifică din plin accesibilitatea vieții sfinte, îndepărtînd barierele – la fel ca în povestirile biblice populare – între păcătoşi, aleşi şi sfinți. Romanul, de altfel, se deschide cu figura Maicii Domnului care, în rugăciunea ei către Tronul Ceresc nu uită să ceară iertare pentru adulterina Pelaghia: „căci s-a lipit zbuciumatul ei suflet de sufletul acelui bărbat al cărui nume îl vom trece sub tăcere, căzut-au amîndoi în dulceața patimii trupeşti din care nu se mai pot dezlipi şi s-au împleticit în această greşeală ca doi tei împletiți, copaci pe care nu-i mai poți despărți decît tăindu-i din rădăcină…Încă nu-i tăia, Bunule, găseşte în nemărginita Ta îndurare şi pentru ei o cale de izbăvire şi în mulțimea fără număr a milelor Tale miluieşte-i, căci, deşi prinşi în mrejele păcatului, ei caută încă spre Tine cu umilință". În altă parte, în acelaşi registru de bună familiaritate cu înaltul, sînt deconspirate planurile şi intențiile lui Dumnezeu însuşi: „Într-o bună zi, Dumnezeu hotărî să curme suferințele poporului român. Prea îl încercase de-a lungul veacurilor. Prea îl călcaseră

străinii, încă de pe vremea lui Burebista şi Decebal, de nu cumva chiar şi mai înainte. Mai dă-o încolo de treabă! (…) În ziua în care Dumnezeu a luat hotărîrea Sa supremă, România era o țară ca vai de ea. Trecuseră doi ani de la Revoluție, şi nimic. (…) Ce era de făcut? Conducătorii țării nu ştiau, se certau toată ziua. Guvernul umbla mai mult în stare de ebrietate. De altfel, domnul Elefterie făcuse mai demult observația că, pentru a pedepsi poporul român pentru păcatele sale, Dumnezeu nu are nevoie să trimită foc de pucioasă asupra lui, sau broaşte rîioase, sau nor de lăcuste, sau mai ştiu eu ce alte plăgi, ca la egipteni. E de-ajuns că l-a pricopsit cu nişte conducători tîmpiți. Însă, între timp, lucrurile se mai schimbaseră, iar Dumnezeu hotărîse să ajute poporul să depăşească greutățile tranziției. Trebuiau luate măsuri de urgență. Trebuia să le dea nu petrol, cum a dat arabilor – că parcă-i un făcut, unde e un arab, dacă sapi sub el, dai de petrol. Nici invenții, ca japonezilor. Nici maşini, ca americanilor. Nu, românilor trebuie să le dai bani de-a dreptul. Era mai simplu aşa. Cu banii poți cumpăra orice. Aşa că Dumnezeu a hotărît să-l trimită pe pămînt pe Ion Stoica".

Nu e singurul pasaj în care romanul face referință sau aluzie le destinul biblic al poporului ales. De altfel, potrivit legendei, modelul biblic de existență pentru Simion Stîlpnicul este Moise, fapt ce nu rămîne fără ecou (chiar dacă diseminat şi îmblînzit) în textul literar, asigurîndu-i unul dintre sensurile de adîncime. Prin Simion liftnicul, prin inocentul Temistocle (prunc orfan, părăsit în lift, cel care încearcă să afle ceva despre natura înaltă a sufletului), prin cîteva situații narative, ca şi prin pildele şi scrisoarea pe care Simion o lasă vecinilor atunci cînd părăseşte blocul (o readaptare a parabolei lui Avraam vizitat de înger în Sodoma – secvență care, în opinia mea, este parazitară în roman), plecînd în lume însoțit de Temistocle, romanul țese şi păstrează o ambiguitate cît priveşte natura celui de-al doilea timp pe care îl vesteşte: un timp de final al exodului şi de intrare în țara făgăduită sau un timp ce premerge Apocalipsei, un final

de istorie şi de țară pentru care promisiunile de salvare au devenit imposibile? Tocmai datorită acestei ambiguități, este greu de precizat dacă frumosul roman al lui Petru Cimpoeşu conține un avertisment teribil sau o promisiune, păstrînd intact „un sens al propriilor iluzii".

Vieți

În romanul ei de debut *Coborîrea de pe cruce* (Cluj, Echinox, 2001), Florina Ilis lucrează cu un mod de construcție de bună, verificată eficiență artistică, optînd pentru o perspectivă narativă tensionată şi dilematică prin faptul că atribuie – pentru cea mai mare parte a romanului – punctul de vedere şi inițiativa povestirii unui inocent. Daniel („copilul dăruit de Dumnezeu" nu doar prin numele ce-l poartă, ci şi prin biografie) este un copil găsit (un orfan divin, aşadar) şi crescut de călugări într-o mînăstire unde, pe cînd se pregătea să iasă din copilărie, îl întîlneşte pe Theo Ignat, un tînăr ce pictează biserica şi de care preadolescentul se apropie, recunoscînd, fascinat, un frate mai mare. Pictor ce are repetate probleme cu vederea, Theo rămîne orb după un accident survenit în timp ce lucra în biserică (într-o duminică, pe cînd Daniel deschide uşa, datorită luminii foarte puternice se dezechilibrează şi cade de pe schele). După accident, Daniel (care a plecat el însuşi din mînăstire, devenind student în teologie) este însoțitorul privilegiat al lui Theo: el este confidentul (amintind de Isac din *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu), tovarăşul de reamintire, ajutorul ce pregăteşte pînza şi vopselele în orele în care Theo încearcă să revină la pictură, dar şi cititorul unor caiete de însemnări făcute în anii din urmă. Romanul are în prim plan o durată restrînsă, de cîteva săptămîni (după aproximativ un an de la accident)

cuprinzînd cîteva zile pe care cei doi tineri le petrec împreună în casa părinților lui Theo, precum şi, în succesiune imediată, şederea lui Daniel la mînăstire acolo unde noul stareț, lipsit de înțelepciunea rară a predecesorului (părintele Ioan, sfătuitor şi ocrotitor al celor doi) pune la cale – şi ar dori cu concursul lui Daniel – îndepărtarea de pe pereții bisericii a frescelor, prea moderne şi – îi pare – prea lipsite de credință, ale lui Theo. În tot acest răstimp, mai întîi la cererea şi în prezența prietenului nevăzător, apoi în singurătatea mînăstirii, Daniel citeşte din jurnalul prietenului său. Romanul se dezvoltă şi capătă volum (pe mai multe planuri temporale şi existențiale) prin această lectură conținînd, pe lîngă momentele înscrise de tînărul pictor în caietul său, comentariile, completările, reamintirile celor doi, dar mai ales ale lui Daniel, suscitate de citirea caietelor. Această perspectivă (i-aş spune thomasmanniană întrucît e consacrată de *Doctor Faustus*) dramatizează şi însufleţeşte narațiunea, prin uimirile, confruntările, refracțiile pe care le consemnează.

La suflul viu al narațiunii contribuie, de asemenea, şi tipul de personaje, în special protagoniştii, care sînt tineri ce trăiesc cu mare intensitate peregrinajul acestei vîrste, atît într-un sens psihologic (ei migrează de la o stare la alta, indecişi şi incapabili să se fixeze, siguri doar că trebuie să găsească linia autentică a vieții lor), cît şi în unul fizic şi geografic, Theo mai ales fiind un adevărat călător. Plasată în imediata contemporaneitate, în anii 90, într-o perioadă subliniat confuză (după ce „un decembrie 89 /.../ a dat de pereți toate ferestrele şi toate uşile închisorii noastre, prăvălind chiar pereții, şi aerul proaspăt de afară ne-a amețit pe toți nu ştiu pentru cît timp"), narațiunea reține călătoriile febrile pe care studentul în Arte le face prin lume, în Italia şi Franța, în Parisul de care se simte, mai mult decît vrăjit, obscur legat cu mare putere, purtat aiurea de dorința de a intra în contact cu varietatea lumii şi cu marea artă, dar şi de ideea de a se cunoaşte mai bine, în chiar aceste trasee imprevizibile ale aventurii, pe sine însuşi. Călătoria îi

prilejuieşte romancierei foarte buna realizare a cîtorva personaje (Andrea, Anna, Sabina, şi, probabil, cel mai pregnant, Boris, un rus stabilit în Italia cu tot cu paradoxurile sufletului său karamazovian) care funcționează ca tot atîtea călăuze sau oglinzi pentru tulburatul suflet al lui Theo, ce-şi află o potrivită formulă în cuvintele Nataşei care, în lumina specială a cerului roman, îi spune că „eşti mai pătimaş decît o femeie şi mai lucid decît orice bărbat". „Ispitit cu geniu" (cum îl tentează mereu Boris) şi cu iubire, cu o viață mai bună sau, oricum, mai confortabilă, tînărul pictor se reîntoarce mereu acasă, animat de gîndul fascinant şi chinuitor de a încheia pictura bisericii.

Dintre toate posibilitățile pe care viața i le deschide dinainte, Theo alege „arta zograviei" şi se face zugrav de biserici pentru că această cale, departe de a fi cea mai modestă dintre toate, este, de fapt, ea însăşi, „o mare ispită". Dacă într-o vreme personajul se teme că „făcînd loc credinței m-aş anula pe mine ca artist, că aş abdica de la propriul meu destin, un credincios e total lipsit de destin", treptat el înțelege că apropierea de Dumnezeu se cucereşte într-o căutare anxioasă, niciodată desăvîrşită, nu mai puțin sfîşietoare decît cea a artistului cu care, la acest sfîrşit de mileniu, ajunge într-un mod paradoxal să se identifice, întrucît „aici e toată taina, a rămîne ultimul la masă", adică a fi printre ultimii care pot recunoaşte scenariul cristic, *Patimile fără Iisus*, precum în desenele lui Theo: „am desenat pînă acum, pregătesc o mapă cu ciclul patimilor într-o nouă viziune, totul se întîmplă aşa cum scrie în biblie numai că lipseşte tocmai protagonistul, lipseşte Iisus care s-a dus să mai moară puțin". Mai apoi, „pictura e singura artă care ne învață să tăcem", ceea ce făgăduieşte un drum potrivit căutătorului pentru că „tăcerea e mai aproape de dumnezeu decît cuvintele".

Angajînd teme majore, precum arta şi credința, romanul are marele merit de a le situa într-un loc privilegiat fără a le transforma în tendințe şi fără a diminua sentimentul de viață

autentică ce răzbate din carte. Marea artă a prozatoarei îmi pare că se găseşte aici, în felul în care creează un univers pulsatil, ce se deschide spre temele înalte fără a pierde din vedere micile detalii care asigură, de fapt, canavaua organică a celor dintîi. Există, de asemenea, în *Coborîrea de pe cruce* excelente pagini consacrate iubirii, cu chipurile şi momentele ei felurite şi paradoxale, de la momentul capricios al îndrăgostirii la acela dramatic al pasiunii, de la iubirea ca învolburată stare a sufletului, greu de îndestulat şi de fericit, la dragostea ca dorinţă şi ca patimă a trupului. Punctul comun al personajelor, locul în care ele se întîlnesc neîncetat în căutările lor, este de a fi – cu o expresie ce revine mereu în vorbirea lui Daniel, amintindu-şi de cuvintele testamentare ale părintelui Ioan, „lasă-ţi inima să vorbească" – *moştenitorii propriilor inimi*. Aflaţi în momente diferite ale tinereţii, trecuţi, însă, prin încercări existenţiale majore, eroii se străduie neîncetat să pună ordine în suflete, să stăvilească tendinţele haotice, „disperarea fără margini", „fiara sălbatică care-mi sfîşie cu colţii măruntaiele şi nu-mi îngăduie să mă bucur", „năprasnica stihie care încă umblă liberă prin marginile fiinţei mele", sau să îmbune nostalgiile sale dizolvante după „toate vieţile mele netrăite". În fond, vieţile acestor tineri se confruntă cu dificultatea de a alege şi a se fixa în marginile unui destin: „Mi-era frică, frică de destinul meu! Crezi că e atît de uşor să-ţi recunoşti destinul!".

În totul, *Coborîrea de pe cruce* este un roman dens şi, în acelaşi timp, un roman cuceritor, de o mare fluenţă (ce nu mai trebuia subliniată prin punctuaţia din care este eliminat punctul), o carte care îndreptăţeşte să se vorbească despre Florina Ilis ca despre o importantă romancieră din promoţia celor mai tineri scriitori români.

Nepotul lui Caragiale

După *Hotel Europa* (Bucureşti, Gramar, 1996) şi *Pont des Arts* (Bucureşti, Albatros, 1999), *Maramureş* (Cluj, Dacia, 2001) este al treilea roman din cea mai amplă, solidă şi, în fond, provocatoare construcție narativă care încearcă să rețină artistic imaginea în mişcare (foarte adesea ambiguă şi confuză) a României postdecembriste. Nu doar în planul literelor române, dar şi în economia operei lui Dumitru Țepeneag, acest ciclu romanesc produce o înnoire pe care comentatorii au înregistrat-o cel mai frecvent prin trecerea de la onirism la realism. Fără să fie vorba despre o ruptură (cîteva dintre temele şi, mai ales, imaginile esențiale din scrierile anterioare sînt reluate în trilogie, de la imaginea vînătorului fără puşcă – pe care, într-un excelent comentariu publicat în *Dicționar analitic de opere literare româneşti*, coordonator Ion Pop, vol. 3, Cluj, Ion Vartic o identifică drept imaginea emblematică a operei, cu valoare de mit personal – la cea a autobuzului ce nu mai opreşte, a trupului adormit zvîrcolindu-se în aşternut sau la imaginea turmelor de oi ce lunecă la vale), o modificare însemnată se produce, în chip evident, în poetica şi universul operei. Dacă în textele de dinainte de 1989, Dumitru Țepeneag a experimentat dizolvarea temporalității (integrîndu-se, de altfel, într-o tendință mai amplă a epocii şi a generației sale de a face din literatură un receptacol al Spiritului şi, în general, al imaginilor eterne, anistorice), întrebuințînd tehnici ale simultaneității, dilatării temporale sau, dimpotrivă, înghețării duratei (prin situarea în reverie sau într-o altă formă de timp imaginat), în romanele postdecembriste scriitorul pune timpul în mişcare şi intră în istorie.

Această revenire în istoria care se mişcă (fie ea bezmetic, agresiv sau confuz) este modificarea substanțială pe care o

resimt atît autorul, cît şi creaţia sa, în egală măsură figuri şi teme ale romanului, întrucît perspectiva narativă şi, totodată, rolul central, de protagonist, îi aparţin unui personaj scriitor, într-o naraţiune la persoana întîi (ce îi subliniază atît prerogativele epice, cît şi înscrierea în durată, în temporalitatea devastatoare). Situat în prim-plan, scriitorul este purtătorul celei mai evidente teme: tema autorului şi a creaţiei sale. Exilat din România şi trăind la Paris într-un mediu burghez, tihnit şi domestic, însurat cu Marianne, o franţuzoaică raţională, ironică, acidă, mare cititoare de romane (funcţia ei esenţială fiind, de altfel, în acest „menaj" plin de tabieturi, hărţuieli şi mici infidelităţi, tocmai cea de Cititor, căruia într-un singur rînd, spre finalul trilogiei, Autorul îi scrie, recunoscînd patetic: „Fără tine sînt singur şi nu ştiu încotro mă îndrept. Orbecăi şi mi-e frică pe măsură ce mă apropii de sfîrşit"), lipsit de nume pînă în al treilea volum cînd îşi alege, mai mult ascunzîndu-se decît dezvăluindu-se, numele de Ion, scriitorul se confruntă, mai întîi, cu istoria care trăieşte, degradîndu-l, în propriul său trup. „Romancier blazat, obosit şi în curs de îmbătrînire", angoasat de „alunecarea asta în moarte", scriitorul se teme, tot mai mult pe măsură ce povestea înaintează (naraţiunea se întinde pe durata a aproximativ zece ani), de oglinda care îi restituie un chip tot mai devastat. Dacă în *Hotel Europa*, personajul încă se amuză privindu-se în oglindă („chipul din oglindă mi se pare atît de caraghios încît pufnesc în rîs. Rîd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine"), ba chiar, parodic, scrie privindu-se în apele argintate care nu reţin decît „mîna şi braţul, fără cap", în *Maramureş* el evită să o mai facă „de parcă mi-ar fi frică să nu văd pe altcineva în dreptunghiul acela misterios", unde „am îmbătrînit mai mult decît în capul meu".

Identitatea corporală a scriitorului (spaima de bătrîneţe şi de boală, dar şi, încă vie, dorinţa erotică) se prelungeşte şi se contopeşte în identitatea scripturală. Cu acelaşi „pesimism raţional şi obiectiv" cu care îşi examinează trupul, scriitorul îşi

analizează şi tribulaţiile creaţiei, dificultăţile de a continua lucrul, revenirile, îndoielile, dar şi pofta şi plăcerea de a inventa şi de a-şi scrie personajele. Graniţa între lumea autorului şi cea a personajelor sale este, de altfel, foarte flexibilă, nu o dată cele două lumi se ambiguizează (mereu cu mare fineţe şi umor) în pagina scriitorului, în reveriile sale (atunci cînd este subliniată distanţa imaginării) sau chiar în casa autorului care, detestînd „să apară în ochii cititorilor ca un zeu ori ca un tată", apare ca un confrate vizitat şi, uneori, invadat de propriile personaje, el însuşi fiind confundat – în ultima parte din *Maramureş* – cu unul dintre personaje, cu Ion Valea.

Ambiţionînd să „scrie" lumea nouă de după 1989 (*Hotel Europa* se recomanda, ironic, ca fiind „un roman despre revoluţie"), să reprezinte, aşadar, o realitate despre care Marianne crede că ar fi „o harababură fără sens şi fără rost", iar autorul apreciază că „nu prinde crustă o dată pentru totdeauna, rămîne ca o rană vie, permanentă", scriitorul decide să se ţină foarte aproape de faptele şi discursurile realităţii, într-un sens, de această dată, extra-literar. Deşi ne aflăm în mod categoric într-o ficţiune artistică, D. Ţepeneag subliniază în mai multe rînduri (în registru ludic, adesea) că materialul cu care lucrează este preluat din realitate. Pe lîngă bogatul material autobiografic cu ajutorul căruia îşi construieşte personajul principal, scriitorul întrebuinţează alături de personaje ficţionale eroi cu identitate civilă, istorică, prezentate cu numele în clar (Alain Paruit, Paul Goma etc.) sau uşor schimbate, dar recognoscibile (Trandafir Nedelea, Lăptaru etc.), după cum ţesătura naraţiunii înglobează limbaje din realitate, fie acestea fapte diverse decupate din presă (scriitorul se recomandă la un moment dat ca fiind un colecţionar de fapte diverse), discursuri politice (spre exemplu, cel ţinut de preşedintele Constantinescu la Sorbona), transmisiuni sportive etc. Practicarea unei asemenea poetici de gradul zero, prin întrebuinţarea realităţii prime, de la firul ierbii, în ficţiune, cu credinţa că altoită pe o viziune puternică (aşezată

„sub bolta unei idei", în expresia lui Țepeneag, dintr-un mai vechi „șotron" reluat în volumul *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite*), aceasta semnifică îndeajuns şi devine *realitate* literară, face din Dumitru Țepeneag cel mai pregnant descendent al lui I. L. Caragiale, de care îl mai apropie, de asemenea, un anumit tip de umor (din care nu lipsesc autoironia şi comicul de limbaj), cultivarea unor topos-uri marcat caragialiene (berăria, cafeneaua, camera de hotel, odaia mic-burgheză), lipsa analizei psihologice şi construirea, în schimb, a unor „relații ocazionale, întîmplătoare", însă misterios durabile, între eroi, precum şi preluarea şi resemantizarea, în locuri cheie ale narațiunii, ale unor personaje şi replici (cel mai adesea memorabile) aparținînd lui Caragiale. Din toate aceste motive, înclin să cred că, după cum unul dintre personaje, pictorul Vasile, a realizat o lucrare de mare întindere, dispusă pe trei pereți ai atelierului, plecînd de la un foarte mic tablou al lui Fra Angelico, la fel, miniatura „de mărimea unei ostii" (dar şi de însemnătatea acesteia) din care a crescut trilogia lui Țepeneag este *momentul* lui Caragiale, cel care rămînînd foarte ancorat în istoria care curge, i se sustrage, totodată, fiindu-i nu copie, ci oglindă/imagine durabilă.

Tema majoră a trilogiei care leagă cu tărie lumea scriitorului şi cea a creației sale este tema călătoriei, valorificată la paliere şi semnificații diverse, pentru că – din nou asemenea pictorului Vasile, dar şi în conformitate cu aspirațiile dintotdeauna ale artistului – Țepeneag tinde să se refere „la cel puțin două lucruri deodată". La un prim palier, călătoria este exploatată în calitatea ei de sursă continuă a evenimentului şi a peripeției, ceea ce face ca trilogia să poată fi citită ca un foarte agreabil roman picaresc în care personajele itinerante trec prin întîmplări deosebite, uneori senzaționale. Cîteva crime nerezolvate, furtul miniaturii lui Fra Angelico, precum şi prezența unor detectivi nu foarte isteți, asigură construcției o dimensiune polițistă. La un alt palier, călătoria este, desigur, un

exod, care pune sub semnul întrebării semnificațiile patriei, neamului, românității. De la Ion, studentul din *Hotel Europa*, participant la revoluție şi posibil ucigaş al iubitei sale, primul care se grăbeşte să plece („Nu mai pot, nu mai vreau să rămîn în țara asta") pînă la Ana şi Smaranda care fac eforturi să nu mai revină, mai toți aceşti români îşi repudiază „țara asta prăpădită care o să se pună pe picioare cînd o să facă plopul pere şi răchita micşunele…". În traseul exodului, un singur personaj (anacronic prin raportare la epoca sa) străbate calea în sens invers: scriitorul care se întoarce în patria pierdută, fie că o face ocazional, în expediții umanitare sau turistice, fie într-un sens mai adînc, prin revenirea la creația în limba maternă, „la dialectul ăsta danubian, la limba asta pestriță şi peticită, ca un patchwork, la jargonul ăsta de răspîntie, de bandiți la drumul mare, de oieri asasini".

Sub această imagine comună, burgheză, de ins supus eroziunii temporale, de care se apără cu rațiunea sa ironică şi necruțătoare, scriitorul îşi rezervă o funcție înaltă, o misiune: el este profetul ce vesteşte resurecția patriei sale. Nu întîmplător, desigur, a doua revenire în țară are loc în Maramureş, într-un spațiu care conjugă vitalitatea primară cu disponibilitatea vizionară (Maica Domnului se arată în plop), un spațiu care îngăduie ca imaginea finală a cărții să fie cea a scritorului care, în timpul unei nunți, se înalță, nimbat în lumină, la cer, pe calea paradoxală a profeților care şi-au desăvîrşit rolul în mult confuza istorie. De abia apoi, pleoapa unui ochi buimac, aflat, încă, între somn şi trezie se închide, pentru că *înlăuntru se deşteaptă.*

ADDENDA

„O grație excepțională”

Într-un interviu acordat la centenar, în 1989, şi publicat în nr. 1-2, 1990 din „Echinox”, Ioana Em. Petrescu a încercat, jucîndu-se cu o seriozitate de specialist, care ştie prea bine ce „semne” să aleagă atunci cînd citeşte viitorul, o predicție în materie de eminescologie, anticipînd – cu o intuiție şi o ştiință astăzi uimitoare – ca viitor moment de vîrf al disciplinei tocmai scandalul: „Aş îndrăzni chiar să fac un pariu: viitoarea carte de mare succes în eminescologie va explora forța cotidiană, demitizată şi demitizantă, a universului eminescian; e interpretarea care ar «prinde», fiindcă sîntem spiritualiceşte pregătiți pentru ea, fiindcă ar fi micul scandal pe care de fapt îl aşteptăm. (...) Pentru ca succesul de moment să devină o realitate de durată, «exigențele» sînt mai numeroase. S-ar cere, cred, o bună cunoaştere a întregii poezii româneşti (şi nu numai româneşti); cunoştințe filosofice nediletante; orientarea în direcțiile actuale ale teoriei şi criticii literare; dar, mai ales, un sistem (sau cel puțin o perspectivă) critic(ă) propriu (proprie)”.

În vremea desfăşurării scandalului (al cărui „film" e accesibil acum grație antologiei realizate de Cezar Paul-Bădescu, *Cazul Eminescu,* Piteşti, Paralela 45, 1999), în forme, este adevărat, mult mai degradate decît în elegantul scenariu al Ioanei Em. Petrescu şi chiar de aceea, cred, mai aproape de condiția reală (joasă) a scandalului şi, astfel, cu mai bune şanse de primenire, m-am întrebat în mai multe rînduri cum se va ieşi din acest moment. Dacă urmarea îmi părea în chip evident previzibilă – pentru că era necesară, reclamată fiind de noua paradigmă culturală, de etapa actuală a criticii şi teoriei literare şi de însăşi noua vîrstă a nației – prin deplasarea accentului dinspre centru spre periferie, dinspre text spre context, dinspre operă spre biografie, dinspre Ființă spre viață etc., în schimb puntea de trecere îmi părea foarte greu de bănuit. Niciodată nu m-am gîndit că puntea aceasta ar putea fi, de fapt, podul de aur, nicicînd nu mi-a trecut prin minte că din scandal se poate ieşi în plin miracol şi cred că atunci cînd s-a anunțat, iar apoi a apărut volumul editat de Polirom, *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*, *Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, Scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, tocmai trecerea aceasta m-a tulburat foarte tare. Desigur, de acest efect nu sînt străini nici îngrijitoarea ediției, Christina Zarifopol-Illias (a cărei contribuție la realizarea volumului este atît de însemnată, mai ales prin diligențele făcute împreună cu mama ei, Maria Economu, pentru recuperarea scrisorilor, încît implicarea ei şi-ar putea găsi denumirea mai potrivită prin termeni ca arheolog şi autor moral), nici editorii care au pregătit apariția cărții pe un – vechi, de altfel – calendar festiv (15 iunie 2000, anul Eminescu), ce şi-a căpătat astfel un suflu de adevărată, copleşitoare sărbătoare. Or, tocmai avînd dimensiunile unui miracol, evenimentul a reuşit să preschimbe mînia, deznădejdea şi exasperarea de mai ieri în entuziasmul de astăzi. Pentru că de o ordine a miraculosului ține această răvăşire a acèlor ceasornicelor (şi încă a celor seculare) care face să te trezeşti într-

o bună dimineață contemporan cu Eminescu şi să ai şansa de a participa (fie şi prin intermediul unui reportaj televizat) la lansarea noii sale cărți. Că în bucuria de astăzi se insinuează germenii îngrijorărilor de mîine (legate de faptul că acest sol miraculos va hrăni şi frazeologia rudimentară, demagogică, produsă în absența şi împotriva spiritului critic) este o discuție care poate fi amînată pentru a lăsa să se desfăşoare în prim-plan consemnarea acelor aspecte care fac din cartea de acum un mare eveniment editorial, ce făgăduieşte istoriei literare româneşti şi în mod special eminescologiei o nouă vîrstă auroralã.

Primul aspect, cel mai la vedere, cuprinde informații despre viața cotidiană din România acelor ani (Parlamentul, lumea gazetelor, mersul poştei şi luxul călătoriilor cu trenul, calendarul monden şi picanteriile vieții de la Curte, unde se petrece – scrisoarea 84 – „un scandal fără pereche în analele curților europene" etc.) a căror importanță stă probabil nu atît în ineditul lor, cît în faptul că, provenind de la Eminescu, luminează epoca din această perspectivă unică. Unele observații sînt atît de pregnante şi, din nefericire, atît de actuale încît, în scurtul răstimp de la publicarea lor, au devenit memorabile, ca unele ce sînt demne de aşezat în Muzeul negativ al ființei naționale pe care îl edificăm neîncetat. La Cameră – îi scrie Eminescu Veronicăi în 12 februarie 1882 – „am constatat cu oarecare ruşine că nu există în toată adunarea decît doi oameni cari pot construi o frază corectă: Cogălniceanu şi Maiorescu". Tabloul ocupațiilor din țară nu oferea nici el (cum nu oferă nici astăzi, după mai bine de un veac) mai bune speranțe prilejuind – în scrisoarea 60, de la sfîrşitul lui mai 1882 – una dintre cele mai necruțătoare analize asupra lipsei de şansă socială: „Ce e de făcut în România şi ce ocupație poate găsi cineva? Nici una, dacă nu voieşti a fi funcționar al statului. Pe acest din urmă teren însă ai concurența tuturor nulităților, căci în această vînătoare consistă din nenorocire viața publică la noi. Iar a lua în arendă o moşie fără capital nu se poate. (...) Funcționar,

arendaş, advocat, iată cele trei cariere – exceptînd profesura şi milităria, cari amîndouă sunt adevărate sărăcii. Cît despre artă adevărată sau ştiinţă adevărată, ele se fac în România amîndouă cu pagubă, nu cu cîştig – deci sunt terenuri pe cari un om nu cîştigă nimic. (...) Feudul şi castelul nu sunt, căci altfel am vorbi atunci. Cei ce le au nu le merită şi nu le preţuiesc cum se cuvine, cei ce le-ar preţui cum se cade nu le au – aşa e cursul lumii şi al norocului".

Al doilea plan de interes îl constituie referinţele la propria creaţie; chiar dacă relativ puţine, acestea reuşesc să contureze o mică schiţă de poetică în măsură să îl retragă pe Eminescu din clasa poeţilor inspiraţi. Faptul că Eminescu a fost un creator lucid, care nu se lăsa doar în seama inspiraţiei sau a „fantaziei", ci se sprijinea temeinic pe „reflecţiune" şi pe „cugetarea rece" era dovedit pînă acum mai ales de poetica implicită a operei (în mod neaşteptat, foarte puţin frecventată de comentatori), iar în luări de poziţie explicite mai ales de corespondenţa purtată în perioada vieneză cu Iacob Negruzzi, redactorul „Convorbirilor literare" (celebră fiind scrisoarea din 17 iunie 1870 ce însoţeşte *Epigonii*). Epistolarul de faţă întăreşte calitatea de tehnician a scriitorului, preocupat de buna aşezare a cuvintelor în pagină, de „greşeli de ritm şi rimă" (pe care le identifică cu exasperare în 1882 în poemele *Venere şi Madonă* şi *Epigonii*) şi încredinţat, în buna tradiţie a artizanilor, că „remanierile sunt lucrul de căpetenie" (scrisoarea 47). Mărturia cea mai spectaculoasă, însă, în ordinea creaţiei, este cea despre scrierea *Luceafărului* („Nu te supăra dacă nu-ţi scriu numaidecît după ce-ţi primesc scrisorile, dar în adevăr înot în stele. Acuma m-a[u] apucat frigurile versului şi vei vedea în curînd ceea ce scriu", 10 aprilie 1882), ceea ce înseamnă că, o dată mai mult, poemul – unic beneficiar a două confesiuni consistente, într-o operă vitregită de dezvăluirile autorului – îşi va păstra rolul de vedetă a creaţiei ficţionale eminesciene.

Partea substanțială a cărții o constituie, însă, incontestabil, povestea de iubire pe care – s-a subliniat îndeajuns şi cu îndreptățire – epistolarul de față o restituie în adevăratele sale dimensiuni, descurajînd bună parte din prejudecățile misogine, şi care va putea fi urmărită cu mai mare uşurință (şi comentată în profunzime) atunci cînd întregul corpus epistolar va fi redat în cuprinsul unui singur volum. Aceasta şi pentru că scrisorile cele mai însemnate ale Veronicăi (în mod special cele foarte frumoase din februarie 1882), care îi pun în lumină feminitatea complexă – pentru surprinderea căreia este binevenită consultarea excelentului eseu al Tiei Şerbănescu, *„Tu ai fost şi eşti viața mea..."*, republicat de „Observator cultural", în nr. 18 şi nr. 19, 2001 –, extrem de nuanțată, puterea de a-şi înțelege şi de a-şi susține iubitul, nu fac parte din acest depozit. Cel mai lesne de observat este că această iubire se desfăşoară cu o mare intensitate emoțională ce o aşază, cel puțin pînă la un punct, în clasa pasiunilor şi că ea se întemeiază pe credința protagoniştilor că, fiindu-şi predestinați, îşi află unul în celălalt rațiunea de a fi. Mai mult decît în frazele scrisorilor expediate (şi unde se pot citi frecvent declarații de felul: „Nici nu îmi pot închipui altă viață decît în apropierea ta şi numai sub condiția aceasta voi în genere să trăiesc" – scrisoarea 3) şi dezmințind faptul că ele ar ține doar de o simplă retorică a seducției, tăria credinței în misterioasa soartă comună, în fatalitatea relației, poate fi citită în variantele epistolare pe care Eminescu sfîrşeşte prin a *nu* le trimite. Astfel, spre exemplu, prima scrisoare a epistolarului, cea dintîi de după moartea lui Micle, expediată într-o formulă rezervat îndoliată, în varianta necenzurată (şi netrimisă) cuprinde o mărturie cutremurătoare, a cărei adîncime nu va fi probabil egalată în paginile care au ajuns vreodată sub ochii Veronicăi: „Astfel, viața mea, ciudată şi azi şi neesplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are nici un înțeles fără tine. Nici nu ştiu de ce tu eşti parte întegritoare a tuturor gîndurilor mele, nici mă preocup s-o

ştiu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neesplicabilă; de nu între viaţa ta şi a mea, dar desigur între a mea şi tot ce te atinge pe tine, între a mea şi răsuflarea ta pe pământ. (...) Tu nu m-ai făcut fericit, şi poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atît de nefericit încît să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adînc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a [sic] scos la lumina zilei. Văzîndu-te, am ştiut că tu eşti singura fiinţă care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc, are să determine întreaga mea viaţă" (M. Eminescu, *Opere*, XVI, editor coordonator D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1989, p. 350).

La o asemenea intensitate a trăirii, limbajul scrisorilor nu mai este (sau nu în primul rînd) un mijloc de comunicare, ci un substitut, o imagine a celuilalt, singura şansă posibilă de a-i fi în (inaccesibila altfel) apropiere. Deşi „aş vrea mai bine să te ţin de mînă decît să-ţi scriu" (10 septembrie 1879), iar „sărmanele foi scrise sunt departe de-a plăti o singură îmbrăţişare a ta" (31 octombrie 1879), lor le revine menirea, pentru lungi perioade de timp, să ţină treze, în minte şi în trup, căldura îmbrăţişării trecute şi promisiunea celei viitoare. Din acest motiv, întîrzierile (un retard de două zile – îl mustră Veronica în 24 martie 1880 – „*în Imperiul Despotic al Iubirii noastre* e lucru neiertat", subl. în text), pierderile sau întreruperile corespondenţei sînt resimţite, de ambele părţi, ca înspăimîntătoare accidente ale sentimentului. Or, dacă ea este gata mereu să le presupună, temîndu-se neîncetat că dragostea bărbatului se stinge şi că, dată uitării, va fi lăsată pradă acelei lumi care a transformat-o într-o ţintă vie a clevetirilor sale veninoase („cînd ai şti cîte şi mai cîte versiuni pe conta mea, mă îngrozesc: între altele că tu m-ai prins la Bucureşti cu cineva; că de multele abuzuri din Bucureşti m-am îmbolnăvit în pîntece că nu mă pot mişca. (...) C-am încercat să-mi desfiez copilele, că m-am dus la Mitropolitul din Bucureşti să-i cer dispensă pentru termenul prescris de lege de văduvie, în fine cînd ţi le-aş spune toate ţ-aş

face capul moară", 24 martie 1880), ceea ce denotă, în fond, pe lîngă fragilitatea poziției sale sociale, o mare nesiguranță interioară („De ce mă laşi să cerşitoresc în aşa mod ființa ta?", se plînge ea de la Iaşi în ianurie 1880, *Opere*, XVI, p. 626), el este mereu pregătit să le repare sau, pe cît posibil, să le preîntîmpine. Arzînd atunci cînd se află la distanță, cei doi aspiră nu la întîlnirea devoratoare, toridă, pasională, ci – veritabil laitmotiv al epistolarului – la o „modestă şi fericită pace" (februarie 1882), la zile „neturburate, senine, dulci" (2 august 1882). În mod special, Eminescu gîndeşte această iubire ca pe singura resursă a seninătății sale, ca pe unica şansă de echilibru şi, cunoscînd natura de „iască aprinzăcioasă" (scrisoarea 49) a Veronicăi, face însemnate eforturi de a preveni seismele. Nu o dată o îndeamnă să păstreze „sufletul vesel" şi să se lepede nu doar de suferință („conştiința că tu suferi îmi trece ca un fier roşu prin inimă" – 28 decembrie 1879), ci şi de micile cochetării care, tulburîndu-l, i-ar putea stîrni gelozia: „Te rog să n-o hrăneşti, dacă nu vrei să-mi iei liniştea trebuincioasă pentru a iubi atît de senin, precum te-am iubit în momentele cele mai bune ale vieții". Sentimentul acesta foarte complex care ține legate împreună spaimele grele şi o fragilă speranță (cu cît mai fragilă, cu atît mai disperată), presentimentul prăbuşirii împreună cu firava promisiune de bucurie pe care dragostea ar putea-o aduce, produce asemănarea dintre epistolele eminesciene şi celebrele scrisori ale lui Kafka către Milena (după cum cred că scrisorile către tată ale poetului român şi-ar dezvălui mai plin semnificațiile, antrenate fiind în dialog cu *Scrisoare către tata* a praghezului). Uneori, similitudinile merg, frapant, pînă la oglindiri textuale: acolo unde Kafka invocă „farmecul rău al scrierii de epistole" şi o imploră pe corespondenta sa: „Vă rog, să nu mai scriem", Eminescu o roagă pe Veronica „dacă se poate, să nu-mi mai scrieți, căci numai redeschideți o rană veche, Vă cer de mii de ori iertare pentru suferințele, a căror cauză involuntară sunt" (scrisoarea 89).

Probabil comparația poate fi continuată şi în planul în care în epistolarul de dragoste eminescian, la fel ca şi în cel al lui Kafka, se înfruntă – după expresia Adrianei Babeți, din unul dintre cele mai importante texte consacrate pînă acum cărții – „Două corpuri în acelaşi înveliş: unul erotic, puternic senzualizat, vibrînd la închipuirea atingerii şi mistuit de ardoare, altul măcinat tot mai adînc de boală, obosit, degradat" (*Coregrafii erotice*, în „Orizont", nr. 7, 2000). Corpului erotic, acestui corp solidar care plănuieşte viitorul împreună cu ființa iubită, i se opune, cu întrega forță (thanatică) a slăbiciunii sale, care îl face mereu cîştigător, corpul atins de boală, corpul condamnat la singurătate. Mai mult decît intrigile lumii, mai adînc decît sărăcia şi mai sigur decît distanța, acest trup bolnav („bubele acestea cari constituie o supărare zilnică şi un chin de tot ceasul", 4 iunie 1882, şi care îl fac în 21 septembrie 1882 să scrie „Sunt nenorocit şi nu culpabil"), trupul bărbatului care se desprinde cu fiecare zi de lume a zădărnicit iubirea şi a aruncat „frumosul vis în apă" (scrisoarea 84). Dacă va fi existat o predestinare erotică, ea a fost învinsă de fatalitatea bolii. Este foarte posibil ca tocmai aici să se situeze noua matrice a mitologiei eminesciene care, în conformitate cu un scenariu cristic foarte la îndemînă (Eminescu însuşi scria, cu o ironie amară, în *Vinerea Patemelor,* 26 martie 1882, „voi fi avînd vro înrudire simpatică cu Hristos"), va sustrage bietul corp muritor din propria viață şi din scara comună a suferințelor sale pentru ca, ispăşind o suferință mai mare decît a sa proprie, să devină Corpul pregătit pentru transfigurare.

Dincolo de aceste scenarii posibile (cu cantitatea lor de bucurie şi amenințare), cert este că în anul 2000 ne-a devenit accesibil un tezaur şi că starea aceasta poate fi numită cel mai potrivit apelînd tot la cuvintele lui Eminescu – cele întrebuințate pentru a o convinge pe Veronica să-i lase lui în păstrare, după despărțire, scrisorile – ca fiind „o grație excepțională".